







DIE

MEISTERWERKE DES KAISER FRIEDRICH-MUSEUMS

ZU

BERLIN

DIE MEISTERWERKE

DES

KAISER FRIEDRICH-MUSEUMS

ZU

BERLIN

259 ABBILDUNGEN NACH AUFNAHMEN
VON DEN ORIGINAL-GEMÄLDEN
AUSWAHL UND TEXT

VON

OSKAR FISCHEL

FRANZ HANFSTAENGL

LONDON MÜNCHEN NEW YORK

KLISCHEES VON FRANZ HANFSTAENGL – DRUCK VON
MEISENBACH, RIFFARTH & Co.
MÜNCHEN

VORWORT

Der Text dieses Buches ist geschrieben, um in der Galerie vor den Bildern gelesen zu werden. Weil dabei an das Publikum und nicht an Kunsthistoriker gedacht wurde, ist immer wieder versucht, das Befremdliche der alten Kunst beiseite zu räumen oder in Vertrautes umzuwandeln und so das Lebendige hervorzuheben. Denn was heut als überraschend und allzukühn diskutiert oder als neu begeistert aufgenommen zu werden pflegt, war oft den alten Meistern schon geläufig.

Gerade in der Zusammensetzung der Berliner Galerie, die jünger als die berühmten Sammlungen ist, sprach der Geschmack des 19. Jahrhunderts mit. Darum konnte hier häufiger auf die Zusammenhänge zwischen der klassischen und der heutigen Malerei hingewiesen werden als sonst vor alten Bildern üblich ist. Die alten Meister werden uns vertrauter, wenn wir sie auf gleichen Wegen sehen wie die lebenden Künstler, vollends, wenn wir bei den Größten die Fäden erkennen, die sie mit unserer Zeit verbinden.

Auch für die Kunstgeschichte sollte gelten, was der große Historiker immer wieder empfahl: „den Sinn fürs Interessante zu entwickeln“.

OSKAR FISCHEL





„Was ich bezahlen kann nach einem raisonnablen Preis, das kaufe ich.“ Friedrich der Große.



Den Berliner Museen hat kein Augustisch Alter geblüht. Sie haben sich ihren Wert selbst erschaffen. Als nach dem Unglück von 1806 die Universität gegründet wurde, „damit der Staat durch geistige Kräfte ersetze, was er an physischen verloren“, ist auch ihnen diese Gesinnung zum Segen geworden. Wilhelm von Humboldts, Schinkels, Rumohrs, Waagens Namen leuchten über ihrer Geschichte. — Die Sammlungen der Medici, der Habsburger in Madrid und Wien, die Dresdener Galerie und der Louvre sind aus dem Besitz von Fürsten entstanden, denen Werke von Raphael, Lionardo, Tizian, Rubens, Velazquez im Augenblick der Entstehung gehörten. Auf diese Fülle imposanter Namen mußte hier von vornherein verzichtet werden. Dafür liegt der eigentümliche Charakter der Berliner Galerie darin, daß sie eine fast lückenlose Geschichte der Malerei gibt. Von Generation zu Generation haben ihre Leiter bis auf Bode die Aufgabe darin gesehen, die Lücken zu füllen, weniger beachtete Gebiete — unbekümmert um jeweilige Moden — zu erschließen, Vollständigkeit zu erreichen und die Qualität zu heben. So war lange Zeit die Berliner Galerie die einzige unter den

deutschen, die nicht stagnierte, während die andern in der Anordnung und Verwaltung ihrer alten Schätze einzig beschäftigt sein durften.

Unter den Stürmen des siebenjährigen Krieges hatte Friedrich der Große begonnen, den durch Erbschaft von den Oraniern nicht ganz unbeträchtlichen Bilderbesitz der Hohenzollern (besonders an Niederländern) zu erweitern. Er wünschte Bilder für seine Schlösser. Dem französischen Geschmack seiner Jugendzeit treu, brachte er Opfer für Watteau und seinen Kreis, für Watteaus großes Vorbild Rubens, und für Correggio, den man als Vorläufer der galanten französischen Kunst des 18. Jahrhunderts ansah. Auf seinen Wunsch, für die Gemälde-Galerie bei Sanssouci Bilder Raphaels zu besitzen, resignierte er in einem denkwürdigen Brief: „Dem König von Pohlen stehet frey, vor ein Tableau (Raphaels Sistina) 30.000 Ducaten zu bezahlen und in Sachsen vor 100.000 Reichsthaler Kopfsteuer auszuschreiben, aber das ist meine Methode nicht. Was ich bezahlen kann, nach einem raisonnablen Preis, das kaufe ich, aber was zu theuer ist, laß ich dem König von Pohlen über, denn Geld kann ich nicht machen und Imposten aufzulegen ist meine Sache nicht."

Zur selben Zeit, da unter Friedrich Wilhelm III., durch die damaligen Führer, Preußens Regeneration begann, ist auch der Gedanke geboren, aus den in den Schlössern verstreuten Gemälden des Königshauses eine öffentliche Galerie zu bilden. Ein erster Entwurf zum Museumsbau von Schinkel war bereits gefaßt. Mit einem Schlag aber ist dann eine Galerie geschaffen durch den Ankauf der Sammlung Solly, für die der schlichte König insgeheim, um nicht durch solch hohen Aufwand für Kunstzwecke in so schwerer Zeit Unzufriedenheit zu erregen, die Summe von 200.000 Talern geschenkt hatte. Diese Sammlung, von einem der feinsten Kunstfreunde jener Zeit vereinigt, enthielt besonders die kostbaren italienischen Bilder der Frührenaissance und die Flügel des Genter Altars. Der Geschmack für die Primitiven, von den jungen Nazarenern und Romantikern genährt, hatte den Kenner glücklich auf das Gebiet geleitet, auf dem auch für die Zukunft noch eine Entwicklung unserer Sammlung möglich war. Nirgend sonst bietet sich dieser erfrischende Genuß an den Meistern der Frühzeit.

Der weihevolle Bau Schinkels, „das alte Museum", hat die Galerie dann in seinen schlicht und würdig dekorierten Räumen aufgenommen, die im Zusammenklang mit den Farben der Gemälde auch heute vielen in Erinnerung sind. Noch einmal kam die Galerie ihrem Ziel, vollständig zu sein, näher, als durch den Erwerb der Sammlung Suermondt in Aachen die großen Holländer Frans Hals, Jan Steen, Terborch einzogen. Seitdem

ist sie stetig ausgebaut und gewachsen. Von ihrem jetzigen Leiter ist sie nicht bloß in die neuen Räume des Kaiser Friedrich-Museums übergeführt, sondern gemehrt und erweitert dem Umfang, dem Wert und dem Geist nach.

Die Deutsche Malerei läßt sich im Kaiser Friedrich-Museum zurück verfolgen bis in die Zeiten, wo sie in natürlicher Einheit mit der gotischen Architektur von dieser stilbildenden Kunst ihre Regeln empfing. In den Räumen der deutschen Skulpturen finden sich die ältesten Zeugnisse figürlicher Malerei: ein romanisches Fenster mit der kalligraphisch gezeichneten, in den würdevollen Stil der Glasmalerei gebannten Gestalt einer Heiligen; dann, als ältestes bekanntes deutsches Tafelbild sehr wertvoll, der Altaraufsatz aus Soest (um 1200—1230), vor allem aber das kleine Doppelaltärchen der alten Kölner Schule, die thronende Madonna und die Kreuzigung, einst in reich mit Gestein besetztem Rahmen. Dies Werkchen gibt in seiner technisch liebevollen Vollendung, der schönen Farbe und dem Wohllaut der Linien den besten Begriff von jener Kunst dekorativer Malerei, die sich am Schmuck der großen mittelalterlichen Kathedralbauten, in Fenstern und Chorschranken gewöhnt hatte, gegebene architektonische Rahmen mit Gestaltengebilden zu füllen. Im Wohllaut der Linien und der Farbenklänge begleiten sie die anstrebenden Glieder des Baues schwärmerisch und weltabgewandt.

Wer von dieser kirchlichen Kalligraphie kommt, wird um so dankbarer und freudiger den Umschwung zur neuen Weltanschauung des 15. Jahrhunderts empfinden, der in der ganzen Welt, am fühlbarsten in Florenz und Gent, in Köln und, wie wir heut wissen, auch in Konstanz und Basel sich geltend gemacht hat.

Besitzt unsere Galerie nun auch vom Meister des Kölner Dombildes, Stephan Lochner kein Werk, der seine heitere Malerei von Konstanz an den Niederrhein brachte, so steht dafür sein Landsmann *Konrad Wietz,* einst in alten Chroniken hochgerühmt, seit wenigen Jahren erst wieder bekannt, mit einem vollgiltigen Werke ein: der kleinen Kreuzigung. Sie zeigt uns, daß die neue deutsche Malerei mit *Malen* beginnt: vor dem weiten Horizont der Seelandschaft ist Meister Conrad das Spiel der Athmosphäre im reichen Farbenwechsel aufgegangen: das Leuchten des Himmels und sein Widerspiel im Wasser, der klare Duft der Ferne und der Silberton des Sonnenlichtes, das wie von sanfter Seeluft bestrichene Grün des Rasens im hügeligen Boden, das alles geht seinem malerischen Instinkt weit sicherer ein, wie die menschliche Gestalt in Form und Bau. Ihr richtiges Verhältnis zum Raum empfindet er gleichwohl, und seltsam genug weiß er hier bei den

ersten Schritten der jungen Malerei ihre Farben mit der Umgebung in eine feine und starke Harmonie zu bringen. Landschaft und Figuren sind untrennbar geworden und der feierliche alte Goldgrund findet hier in dem zur Andacht stimmenden Leuchten des Firmamentes hinter der kümmerlichen todesblassen Gestalt seinen köstlichen Ersatz.

Hier ist der neuen Anschauung zuliebe mit Rücksichtslosigkeit allem gotischen Linienwesen entsagt. Milder und den Blick rückwärts auf ihr Bestes gewandt, löst sich der Meister von Colmar von dieser überwundenen Kunst, der Dürers feinster Lehrer und des großen Rogier van der Weyden treuester Schüler war, *Martin Schongauer.* Von seinem Vorbild Rogier hat er den Sinn, die gotische S Linie zur Gebärde umzudeuten, es ist Ausdruck seiner stillen Seele, wenn nicht in eckigem erregtem Linienzug des Flamen sondern in sanftem (S Linie)-Schwung seine Figuren sich von jedem Banne zu befreien scheinen. Er weiß auch den Schauplatz reizend zu gestalten, in kräftiger Nähe und duftiger Ferne Stallpfosten und Dach und Ruinengemäuer als Rahmen im Bild, als Schatten gegen das Licht, als Folie für die Formen auszunützen und seine glasfensterartig tiefen Farben geben in seltenem Akkord feierlich und heiter zugleich die Harmonie zu dem Wohllaut der Linien, die in lebenden und leblosen Gebilden immer den als Goldschmied geschulten Zeichner und Stecher schätzen lassen. Diesen echt gotischen Sinn für Kalligraphie zeigt die Gestalt des hl. Joseph, statuarisch würdig und doch voller Grazie bei allem damals neuartigen Naturgefühl, im Oval des Kopfes, dem Zug von den Brauen zur Nase, dem geteilten Bart, den verschränkten Händen, der Raffung des Mantels — vollends lieblich im Gesicht der Madonna, ihrem Gelock, dem ihren leichten Körper umspielenden Gefältel, ja bis in den gewundenen Sack, der das schönste spätgotische Ornament hergibt. Hier lebt ein einheitliches Feingefühl für lineares und malerisches Abwägen der Komposition und ein natürlicher Schönheitssinn spricht aus Haltung und Gebärde, die damals in den großen, italienischen Schulen, zu Venedig und Florenz, getrennt erst im Entstehen waren. Ihren besonderen Wert hat diese Probe von Schongauers Malerei, weil überhaupt kaum ein halbes Dutzend seiner Bilder bekannt ist. Um so mehr verdienen seine zahlreichen Kupferstiche Beachtung, die das Kupferstich-Kabinet bewahrt. Sie waren es, die dem jungen Dürer den Eindruck von Schongauers und damit Rogiers Kunstanschauung nach Nürnberg vermittelten.

Auch *Dürers* Schaffen wird man in einer Galerie — und wäre sie so reich wie die unsere — nicht annähernd kennen lernen. Zu wenig hat sich ihm von seinem Streben beim Malen erfüllen wollen, und unsere Bilder

können bestätigen, was er selbst einmal nach jahrelangem Mühen um geringen Gewinn klagt: An flink gemalten Bildern „mag man etwas gewinnen. Aber das fleißig Kleibeln gehet nit von statten. Darum will ich meines Stechens auswarten“.

Wie groß war sein malerisches Wollen beim Porträt Friedrichs des Weisen: Ernst und reich sollte die Farbe zum Charakter stehen; das Schwarz mit leisglänzenden Aermelspangen, der goldgrüne Brokat am Unterwams sollte dem grau schattierten Fleisch vor dem resedafarbenem Grund zum Leben helfen. Ihm schwebten so malerische Spiele vor, wie der von der Halsgrube abstehende, den silbernen Schatten werfende Kragen, dabei ein magisches Glänzen der Goldfäden, ein Reichtum an Nuancen auf den Händen; er sah das gelobte Land und konnte es nicht erreichen — als Maler nicht. Als Stecher hätte er in schwarz und weiß den unbeschränkten Reichtum an Tönen gehabt; den Maler verwirrt auf seinem Weg der Zug die Form zu beherrschen und man spürt den Erfolg des Ringens: der Arm ist durch das Kleid zu fühlen und wundervoll wie auf seinen schönsten Zeichnungen liegen die Hände. Aber bei diesem unablässigen Streben um den Körper ist das Modell mißmutig ermüdet und auch das hat seine Gewissenhaftigkeit überliefert. In dem Augenblick aber, da man sich den unerfreulichen Eindruck eingestehen darf, muß auch die Ursache dafür uns den Künstler verehrungswürdig machen. Zwischen diesem Bild und der Madonna liegt jener Kampf um die „göttliche Proportion“ und den menschlichen Körper, der mit den freien Gestalten des ersten Menschenpaares in seinem Kupferstich triumphierend abschließt. So, aus eigener Kraft zum Ziel gekommen, zieht er nach Italien. Die „Madonna mit dem Zeisig“, die er nach venezianischer Art auf einem Zettelchen signiert: „Albert Dürer Germanus faciebat“ ist entstanden zu einer Zeit, wo in Venedig der junge Giorgione und Tizian und der noch immer frische alter Bellini an der Arbeit waren — und doch, was damals in der Lagunenstadt errungen wurde, scheint den Maler unseres Bildes wenig gekümmert zu haben. Bellinisch ist nur das rote Schattentuch, das Motiv der schwebenden Cherubköpfe, der kleine blumenbringende Johannes, den fast zur gleichen Zeit Tizian in seiner „Kirschenmadonna“ brachte, aber was eigentlich venezianisch und deutsch war, hat jeder von den beiden, einander höflich begegnenden Meister für sich behalten: wie gefärbte Plastik von stärkster Formempfindung steht alles körperliche bei Dürer da; wo bei Bellini die Cherubköpfe wie sonnige Wölkchen schweben, hängen sie bei Dürer massiv über dem Kopf der Jungfrau Die Frauenhand, der Körper des Kindes sind Formbekenntnisse, die Bellini

verschlossen blieben, dafür konnte der Deutsche im Blau, Weiß und Rot nirgends die Fähigkeit zu harmonischer Verbindung finden. Aber völlig unerreicht und ohne Vergleich ist Dürers Landschaft: die sonnige Ruine und das Weben in dem Baum vermochte in der Welt damals nur er zu gestalten.

Als Ganzes läßt solche Arbeit nichts von dem Hochgefühl und der Schaffensfreude ahnen, die aus seinen venezianischen Briefen an den Freund spricht. Man spürt, wie viel von der ersten Intuition auf dem weiten Weg des Schaffens verloren ging. Aber in dem Frauenkopf aus dieser Zeit gelang es einmal — einmal in seinem Leben darf man vielleicht hinzusetzen — im Malen den farbigen Eindruck der Natur zu treffen, mit der Frische seiner großen Kohlezeichnungen. In atmendem Leben und feiner Träumerei hebt sich der Kopf warm beleuchtet und mit lichten Schatten über den Horizont gegen das Blau von Meer und Luft ab, und ein Hauch aus der Landschaft Eindruck wie von frischer Seeluft umspielt die Form, die sich ihm hier mühelos gab.

In der ganzen formalen Meisterschaft vom Ende seines Schaffens stehen die beiden Patrizierporträte des Holzschuher und des zu wenig beachteten Muffel da. Man wird neben der malerischen Kunst des venezianischen Frauenkopfes und bei einem Blick auf Holbeins benachbarte Meisterwerke den Holzschuher nicht mehr wegen der „einzelnen Haare“ und wegen des Fensterkreuzes in den Augen bewundern, sondern sein Staunen darauf wenden, daß dem mühselig schaffenden Porträtisten Friedrichs des Weisen am Schluß seines Lebens gelang, trotz dieser Abwege den ersten Eindruck von seinem begeistert angeschauten Modell mit aller Wärme ans Ziel zu bringen.

Vom großen *Mathias Grünewald* hat die Galerie leider keines seiner koloristischen Wunder den Formen Dürers entgegenzusetzen. Aber von seiner kühnen und leidenschaftlichen Farbigkeit, die man nur in Colmar erleben kann, zuckt es durch die Bilder von *Hans Baldung,* denn was sich überraschendes im Kolorit und in der Auffassung althergebrachter Themen bei ihm findet, war von jenem Zauberer geweckt. Gerade neben Dürer hält sich Baldung als Vertreter dieser von Aschaffenburg gekommenen, im Elsaß heimisch gewordenen Malerei besonders gut. Man vergißt die Derbheiten und die häufige Ueberfüllung seiner Bilder gern vor der oft prachtvollen Färbung, vor starken Effekten, von dem Grün in der Anbetung bis zu der silbergerüsteten Gestalt des Mohrenkönigs; eine „Kreuzigung“ mit düsterer Landschaftsstimmung, vor allem aber die erst vor wenigen Jahren erworbene seltsame Komposition der „Kreuzabnahme“,

rücksichtslos und großzügig charakterisiert, als Malerei besonders schön in der Blässe des Fleischtons und dem ganz modernen Landschaftsausschnitt mit dem Duft über der Ferne. Auch die Glasfenster mit stattlichen Heiligenfiguren (in der Skulpturenabteilung) zeigen Baldungs Bedeutung als Zeichner und Maler: seine stämmigen Gestalten füllen die gegebenen Räume vortrefflich und das Glasmaterial hat ihm köstlich tiefe Harmonien von grün, blau, rot und gelb gegeben.

Des großen Aschaffenburgers Geist hat auch noch seinen nachbarlichen Landsmann vom Fichtelgebirge, den jungen *Cranach* erfüllt, als er die „Ruhe auf der Flucht" malte. So ganz neu und frisch ist hier Mensch und Landschaft zugleich empfunden; die Gestalten knorrig wie die Bäume, durch keine Rücksicht auf Formvollendung der Sinn für die urkräftige Farbigkeit getrübt. Es ist eines der ältesten bekannten Werke des Meisters, doch schon aus seinem 40. Jahre, seiner Reifezeit. Damals durfte er noch mit vollerem Recht den größten Meistern zugezählt werden als später, da ihn, den sächsischen Hofmaler, seine Modelle zum „Maler der Reformatoren" gemacht haben. Es war ein großes Glück für die Galerie, dies bedeutendste Bild des Meisters aus der Sammlung des feinen Kunstfreundes Konrad Fiedler zu erwerben. Aus der späteren Zeit Cranachs, als er in Wittenberg sein eigener Nachahmer und Vorstand einer handwerksmäßigen Werkstatt war, stammt eine Reihe Bildchen in seinem zu häufig vertretenen Stil. Aus ihnen leuchtet der „Jungbrunnen" durch den Humor der, hier einmal nicht deplaciert, unfeierlichen Gestalten hervor. Aber immer voller Reiz, trotz aller Manier bleibt Cranach in seinen waldigen Hintergründen.

Das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts war in Deutschland die Geburtszeit einer ganz neuen Landschaftsmalerei. Der Meister dieser Kunst, der zuerst ein reines Landschaftsbild ohne Figuren schuf, *Albrecht Altdorfer* von Regensburg, ist bei uns zwar nur mit heiligen Sujets vertreten, aber ganz neu ist, wie die Landschaft dabei mitspricht und wie sie nicht etwa die Figuren in ihrer Stimmung begleitet, sondern unauflöslich mit ihnen verbunden, die an sich keineswegs große Erzählung zur Bedeutung erhebt. Durch den Blick die Uferstraße entlang mit ihrem Verschwinden und Wiederauftauchen, ihren Ueberraschungen, Spannungen und fernen Stationen wird uns erst die liebenswürdig ruhende Gruppe der „heiligen Familie" als Wanderer vertraut. Die „Geburt des Christkindes" spielt fast nur wie Staffage in einem Winkel des verfallenen Gemäuers, aber wunderbares Licht drin und draußen, das Phänomen und die singenden Engel am dunkeln Himmel geben so recht den märchenhaften Zauber dieser

von Wundern erfüllten Nacht. Vollends die Kreuzigung! Sie bleibt in dem, was hier hauptsächlich scheinen sollte, den Figuren, unbedeutend, fast trivial, aber das Gewittergewölk, das vorübergeht und die sich klärende Atmosphäre geben, mehr als Gestalten es vermöchten, den Begriff des Schweren, was hier über die Welt zog. Aus solchen Zügen spricht zuerst der neue Sinn für die Natur als Ganzes, für den Menschen als Teil der Schöpfung, jene Anschauung der Welt, die im folgenden Jahrhundert Rembrandt wieder aufgehen solle.

Die Augsburger Künstler sind bei ihren Beziehungen zu Oberitalien an Freiheit der Formempfindung und richtiger Proportion dem Streben Dürers fast um eine halbe Generation voraus. *Hans Burgkmairs* nobel gezeichnete und gefärbte Bilder hatten von Haus aus alles das, was Dürer im Beginne seiner Laufbahn an seinen eigenen Gebilden vermißte. *Hans Holbein der Aeltere* ist leider in der Galerie nicht vertreten; dafür bewahrt das Kupferstichkabinet einen Schatz an Zeichnungen aus seinen Skizzenbüchern. Für seinen großen Sohn verstand sich gleich von Anbeginn die freie Form von selbst. Glücklicher als Dürer kam es ihm zugut, daß er in Augsburg, der Stadt der Renaissance, als Sohn eines Künstlers geboren, der schon um die Form gekämpft hatte, daß ihn sein Geschick aus heimischer Enge in geistig freie Luft unter bedeutende Menschen nach Basel und England führte und vor große Aufgaben stellte. Seine beiden besten Bilder in der Galerie geben einen Begriff von dem was er ererbte und was er daraus weiter strebend machte.

Der Danziger Kaufmann Georg Gisze, den er, zum zweitenmal wieder in London heimisch, unter andern Landsleuten vom Staalhof in seiner Schreibstube malte, zeigt so recht, beim Vergleich mit dem Holzschuher, wo Dürers Kunst das Ziel erreicht, worin sie noch zu überbieten war. Den Reichtum an Stoffen vom Kopf mit dem duftigen Haar bis zu den Maschen des Teppichs und den Nelken im Glas hätte Dürer nur im Kupferstich so zu gestalten gewußt, während bei Holbein die Fülle der Farben sich mühelos zusammenfügt zu jener Harmonie von Reichtum und Behaglichkeit, die mit der schlichten Treue des Ausdruckes dies Bild zu einem der Hauptstücke Holbeins macht. Eine leise Befangenheit der Haltung, der man etwas von „Gemaltwerden“ anmerkt, mag erwähnt sein, schon um den Wert des andern Porträts, eines vornehmen Herrn vom englischen Hof zu begründen. Unscheinbarer durch die Isolierung vor dem blauen Grund, wirkt diese Halbfigur in der Zeichnung des gelassen scheinenden großen Herrn bis in die Haltung der versteckten Hände als wahrhaft souveräne Charakteristik. Die Farbe mit dem Reichtum von nuanciertem Schwarz im

Barett, Haar, Damastfutter, vielbraun an den Schaubenärmeln und roter Seide gibt uns das reiche und reservierte Milieu des Modells. Gegen diesen großen historischen Zug erscheinen selbst *Ambergers* bedeutende Männer, der Kosmograph Münster und Karl V., mit allen ihren guten Eigenschaften nur geschickt, *Bruyn* als guter Schüler der Antwerpener und *Pencz* italianisierend.

Die biedere deutsche Malerei des 18. Jahrhunderts wird man in der Nationalgalerie besser vertreten finden; doch wird auch diese Abteilung mehr und mehr ausgebaut. Zu einem kleinen an die guten Engländer erinnernden Porträt von *Chodowiecki,* Rahels Vater kam ganz jüngst ein köstliches Interieur, das den treuen Meister in seiner eigensten Gemütlichkeit auch einmal als Maler zeigt.

Unbestritten ist der Berliner Galerie ihr Ruhm die kostbarste Sammlung von alten *Niederländern* zu besitzen, seit mit der Sammlung Solly die Flügel vom Genter Altar hier ihren Einzug hielten, das gemeinsame Werk der Brüder *Hubert* und *Jan van Eyck.* Dazu brachte bald glücklicher Zufall die treffliche Kopie des Mittelbildes mit der Anbetung des Lammes und die Tafel mit dem thronenden Gottvater, gemalt noch mit der Tradition guter niederländischer Malerei von *Michiel van Coxie,* wenig mehr als hundert Jahre nachdem das Original entstand.

Die klarste Aeußerung des Renaissancesinnes, bei der diese Maler garnicht in den Verdacht kommen können, der Antike als Helferin oder Erweckerin bedurft zu haben, enthalten diese Bilder die ganze Welt der Erscheinung nicht bloß darin, daß die Landschaft mit tausend lieblichen Einzelheiten die Menschen umgibt. Für alles, was später die niederländische Malerei gleichsam wie in Arbeitsteilung geleistet hat: Porträt, Interieur, Landschaft, Architekturbild ist hier das Problem gestellt und auch gleich mustergiltig gelöst, mit einer Beherrschung und Ausnutzung des gegen die zähe Tempera neu wirkenden Malmittels, daß man die Ueberlieferung von der „Erfindung der Oelmalerei" begreiflich findet.

Die menschliche Gestalt in richtigem Bau und freier zwangloser Bewegung erscheint wie selbstverständlich, weil sie auch jene feinen Regungen zeigt, die von innen her dem Körper diktiert werden. So sieht man den Engeln nicht bloß, was viel gerühmt wird, die Tonart des Gesanges an, sondern ihr Anblick weckt gleichsam wie aus der Erinnerung die Töne, die für uns mit solchem Anblick im Leben verbunden sind; genau wie uns drüben die pausierenden und zählenden Musikanten das Orgelsolo suggerieren. Den festlichen Farben der Innenseite mit dem Thema „Erfüllung" steht die fast monochrom gehaltene Alltagsseite der

Außenflügel als „Verkündigung“ gegenüber; aber gerade hier bei vorgeschriebener Oekonomie der Farbe, zeigt sich die Größe der Malerei im neuen Reichtum an Ton.

Von *Hubert* in der neuen Naturanschauung entworfen und damit auch erfunden, ist der Genter Altar von *Jan* zu Ende geführt, ohne daß bisher der Anteil der Brüder in wesentlichen Teilen ganz sicher hätte festgestellt werden können. Ahnt man somit die Riesengestalt Huberts mehr, als daß man sie fassen könnte, so geben uns von *Jan* und seiner genußfrohen Kunst zahlreiche Werke einen Begriff. Der „Mann mit den Nelken“ kämpft mit dem Arnolfini um den Vorrang; die einfach derbe Charakteristik des unwirschen Alten in der erlesen feinfarbigen Tracht wird vielleicht übertroffen von der subtilen Schärfe der Beobachtung bei dem verstellunggewohnten Toskaner.

Die „Jungfrau in der Kirche“ wirkt, umflossen vom feierlichen Licht des Kirchenraumes, an dessen Triforien sie reicht, wie die Himmelskönigin der Gotik: unirdisch und doch mit jenem Zug menschlicher Freude, der wie der Sinn für den Reiz des Raumes mit der neuen Zeit geboren scheint.

Mit *Rogier van der Weyden* aus Tournay kam in der flandrischen Malerei die romanische Blutmischung zur Geltung. Ein den Eycks fremdes Pathos der Erzählung enthüllt oft schonungslos die Mängel der nur unvollkommen gerundeten Körper. Statt jener leuchtend tiefen und warmen Harmonien wirkt sein Luftton kühl und nichts seltenes sind farbige Dissonancen. So steht er gegen jene hochvollkommene Malkunst für den flüchtigen Blick zurück. Gleichwohl war gerade er es, an den sich vor allem deutsche Künstler anschlossen. Sie ließen sich von dem Mangel an Schönfarbigkeit und Form nicht stören, denn sie fanden reichen Ersatz im Seelenleben seiner Gestalten. Nur dafür scheinen diese schwanken Körper gebaut, um Ausdruck des Gemütes zu sein. Sie geben der gotischen S-Linie, die sie vom Kopf zu den Füßen durchzieht, jedesmal eine neue Bedeutung und bieten die sprechendsten Gebärden, die je einem Künstler gelangen. Man wird diesen gotischen Schwung jedesmal zu irgend einem menschlischen Zug umgedeutet finden, um so klarer, als die lebendige Haltung des Kopfes vom sprechenden Ausdruck der Hände begleitet wird.

Wie feinfühlig ist im „Middelburger Altar“ das liebevoll verehrende der Gestalt Mariä als eine plötzliche Wallung gegeben, das Beten des Stifters als offizielle Andacht, die zaghafte Haltung Josephs als vorsichtige Bewegung um der Kerze willen.

Der sogenannte „Altar von Miraflores“ ist schon kurz nach seiner Entstehung würdig genug befunden worden, um als Geschenk Papst Martin V. an König Johann II. zu gehen. In drei großen und dreimal sechs kleinen Darstellungen an der Portalumrahmung läßt sich jene beste Eigenschaft Rogiers genießen. Die sieben Szenen der „Schmerzen Mariä“ im Mittelbild flankiert von je „sieben Freuden“ geben einen Begriff von der strömenden Erfindungsgabe des Künstlers. Er hat hier auf kleinem Raum dieselbe Leistung aufzuweisen, mit der sich gleichzeitig in Italien die Freskomaler an weiten Kirchenwänden ausbreiten durften.

Hier wird aus der Befangenheit des Körpers jedesmal rührender Ausdruck: die liebevolle Hinneigung Mariae und das Einnicken Josephs, im Mittelbild die erschütternde Todesstarre und der krampfhafte Schmerz der Mutter, dazu die zarten und fast am Trost verzweifelnden Freunde; die leicht vorüberschreitende Gestalt des Verklärten und der freudige Schreck Mariä.

Der „Johannesaltar“ wirkt weniger lebhaft in der Erzählung, aber ebenso reich an Erfindung und voll feiner malerischer Züge besonders in der Wochenstube und dem Palast des Herodes.

Als Porträtist steht Rogier neben der subtilen Feinheit Jans van Eyck großzügig wie ein Historienmaler auf die Hauptsachen gerichtet, in dem jüngst erworbenen und rasch berühmt gewordenen Bildnis einer jungen Frau. Nahe kommt ihm in der Strenge seiner Kunst der leidenschaftliche *Meister von Flémalle*, während sein Schüler, der berühmte *Hans Memling* in unserer Galerie nur mit freundlichen Werken vertreten ist, die die Art Rogiers gemildert zeigen und weder an Kraft in der Farbe noch an Schönheit der Linien sich mit Martin Schongauers Werk messen können, der ähnlich zu Rogiers Kunst stand.

Von der Kunst des *Hugo van der Goes* besitzt die Galerie ein Beispiel in großen Figuren, um derentwillen er schon bei seinen Zeitgenossen bewundert wurde — die „Anbetung der Hirten“, neben dem berühmten Portinari-Altar in Florenz, das einzige bekannte größere Werk seiner Hand. Er bietet den germanischen Gegensatz zu dem wallonischen Temperament Rogiers. Ohne farbigen Reiz und ohne Schwung der Bewegungen, kaum noch gotisch, vielmehr in reizloser Eckigkeit und mit groben festen Händen geben sich seine Figuren, aber tief inneres Leben glänzt ihnen aus den Augen in Milde, Freude, Staunen, Begeisterung und Schreck, ein Leuchten, das echt nordländisch den seelischen Vorgang im Gesicht allein zu verraten versteht. Das ist eine der modernen Eigenschaften dieses als dämonische Natur mit scheuer Ehrfurcht gepriesenen Meisters, der selbst

bei den Florentinern seiner ungelenken Kunst Respekt zu schaffen gewußt hat. Das seltene Format des Bildes deutet auf seine Bestimmung für einen spanischen Altar hin; die auffallende Komposition, bei der zwei Propheten gleichsam zur Verkündigung den Hauptvorgang wie ein lebendes Bild enthüllen, erinnert an die Inszenierungskünste des Meisters, von denen uns in alten Festbeschreibungen manches überliefert ist.

Von der blühenden Malerei der nördlichen Niederlande, die im 15. Jahrhundert aus ihrem Ueberfluß an Talenten den reichen flandrischen Städten manche Künstler abzutreten hatten, ist wenig auf uns gekommen, da Bilderstürme und der lange wütende Unabhängigkeitskampf das meiste zerstört zu haben scheinen. Doch ist es in neuerer Zeit gelungen, das Dunkel über dieser alten nordniederländischen (oder wenn man so will, holländischen) Malerei zu lüften. Literarische Tradition, Kritik und glückliche Kombination haben sich vereinigt, um manche dieser interessanten Persönlichkeiten wieder zur Anerkennung zu bringen. Ein solcher Fund gelang 1889 Wilhelm Bode, als er in einer der unzähligen Photographien, die kunsthändlerische Angebote zu begleiten pflegte, die bei Carel van Mander beschriebene Komposition des „Lazarus“ erkannte. Von der Hand des größten Nordniederländers *Aelbert Ouwater* hing sie einst bewundert und gerühmt in der „grooten Kerk“ zu Haarlem und war seit 1573 verschollen; eine der glücklichsten Eroberungen der neueren Kunstgeschichte.

Es ist verlockend, in diesen Nordniederländern die Eigenschaften der späteren Holländer aufzusuchen. Man wird sie alle hier vorgebildet finden in den demokratisch vulgären Typen, die auf Lucas v. Leyden und Rembrandt vorausdeuten, der Feintönigkeit, der Lichtmalerei, überhaupt in der Empfänglichkeit für leise Nuancen und in einem Kolorismus von reicher und doch aparter Art, vor allem aber der Sicherheit im Räumlichen und in der stereometrischen Freiheit der Gestalten.

Das gibt auch den Bildern des *Dierick Bouts,* der vom Norden nach Löwen gekommen war, ihre Bedeutung; ein eigenes malerisches Problem im Verhältnis der Figuren zur Landschaft, vor deren verschieden farbigen Gründen sie sich abheben. So der „Elias vom Engel geweckt“. Im „Passahfest“ wird das nüchterne Ungeschick der Figuren sehr glücklich aufgewogen durch die Empfänglichkeit für Tonunterschiede und Lichtspiele im Innenraum, z. B. den Fall der Schatten auf den Fliesen und die verschiedenen Nuancen der Gesichtsfarbe der von der Straße geholten Typen.

Weit sicherer hat dies alles noch *Geertgen Tot Sint Jans* zusammengefaßt. Um den nachdenklichen Johannes dehnt sich weithin die Wald-

wiese. Die milde Harmonie von Blau und Braun in der Figur klingt mit dem weichen Duft der Landschaft zu einem Eindruck von gleichmütigen Sinnen ineinander. Es ist ein Vorwärtsschreiten in dieser Künstlergruppe zu modernen Problemen und ein kühnes Ergreifen der ganzen Erscheinungswelt, das ihre Zeitgenossen in Südflandern, z. B. der viel gerühmten Memling so nicht kennen.

Mit *Gerard David's* Kreuzigung in der interessantesten Landschaft und *Lucas van Leydens* prononziert holländischen Typen schließt diese Phase der nordniederländischen Malerei ab. Wie sie auf die späteren Holländer vorausdeuten, so bereitet die Antwerpener Schule mit *Quentin Massys* an der Spitze wesentliche Eigentümlichkeiten des Rubens-Stils vor. Diese jüngste Schule der altniederländischen Malerei erstrebt proportionierte Zeichnung der menschlichen Gestalt und bei einer gewissen Gleichgiltigkeit gegen den Ton leuchtende Lokalfarben. Man wird unschwer das lichte Inkarnat, das starke Blau und Rot, gewisse changierende Töne, ja sogar die in drei „Gründe" geteilte Landschaft, womit sich Massys von seinen älteren Genossen unterscheidet, in der Antwerpener Schule bei Rubens und seinem Kreis wiederfinden. Allgemein ist um 1500 das Streben nach Helligkeit, neu hier jene Verfeinerung der Malmittel, die damals im Süden von Lionardo ausgebildet, vielleicht nicht ohne Zusammenhang in den Niederlanden und der Lombardei geübt worden ist. Bei seiner ;„Jungfrau mit dem Kinde" hat Massys die Weichheit der Modellierung bis zu krankhafter Durchsichtigkeit gesteigert, aber er ist doch der erste, der im Leuchten der Haut (wie bei den Händen) ein neues Schönheitselement findet. Vollends bei dem Kopf der „Magdalena" triumphiert diese Malerei der Lasuren in einer Stofflichkeit, daß das zarte Gesicht wie „in Tränen gebadet" und von Schmerzen zuckend erscheint.

Quentins Schüler, der seltsam dämonische *Marinus van Reymerswaele* erinnert mit seinem „Hieronymus in der Zelle" daran, daß bei dem großen Antwerpener Meister Dürer und nach ihm auch Hans Holbein manche Anregung empfing, die im Porträt des Giesze noch nachwirken.

Von dieser Schule hat auch *Joachim Patinir* seinen Ausgang genommen. Dürer nannte ihn den „guten Landschaftsmaler" und mit Alttorffer kann er sich in den Ruhm teilen, zuerst einem Blick ins Freie selbständige Bedeutung gegeben zu haben.

Von *Jan Gossaert* genannt *Mabuse,* besitzt die Galerie einige seiner manierierten, italianisierenden Menschenpaare, diese vielgescholtenen Gebilde, deren Massen erst Rubens den leidenschaftlichen Pulsschlag und damit die Lebensfähigkeit zu geben vermochte. Daneben stehen als

Proben seines großen natürlichen Könnens vorzügliche Porträts und vor allem aus seiner gesunden, rein niederländischen Jugendzeit die zu wenig beachtete köstliche Nacht am „Oelberg“, voll großer echter Empfindung.

Antonis Mor's wuchtige Kanoniker aus seiner frühen Zeit und das Bildnis der Margarethe von Parma als Beispiel seines reservierten höfischen Stils vertreten diesen großen Porträtisten. Ein dem Jüngern *Joos van Cleve* zugeschriebenes romantisches Künstlerselbstporträt, das Rubens einmal kopiert hat (Pinakothek), leitet in der freien Zeichnung und dem saftigen Farbenauftrag zu der neuen Zeit über, da die politisch und konfessionell getrennten Niederlande auch in der Kunst die Scheidung vollzogen hatten.

Daß das Kaiser Friedrich-Museum eine stattliche Sammlung von *Rubens*' Werken besitzt, ist wesentlich Friedrich dem Großen zu danken, der zur Vorliebe für Watteau und seinen Kreis auch die des großen vlämischen Vorbildes fügte. Aus seinen Bilderschätzen, für die er die Galerie in Sanssouci gebaut hatte, kam in den letzten Jahren manch bedeutendes Werk in das Museum. Noch immer findet sich dort eine beachtenswerte Sammlung vlämischer Malerei. Auch ist dieser Galeriesaal die Stelle, wo man heute noch unter dem Goldschmuck der Decken und in schweren Rahmen, in einem echt barocken Schloß-Milieu Rubens Kunst besonders gut verstehen lernen kann.

Wenn sicherlich die Pinakothek und die Wiener Galerie reicher an Rubenschen Werken sind, so bietet doch die Reihe der Bilder bei uns einen lückenlosen Ueberblick über seine Entwicklung. Der hl. Sebastian, früh in Italien gemalt, zeigt den mächtigen Typus des Meisters schon vollendet, so wie er bis zuletzt blieb, mit der prononciert plastischen Modellierung, die trotz aller malerischen Feinheiten der Komposition an ein gefärbtes Marmorwerk denken läßt.

Unter Caravaggios und der späten Venezianer Einfluss ist noch die kleine Oelskizze der „Beweinung“ entstanden, im zuckend unheimlichen Licht, wie Tizian es in späten Jahren liebte, aber doch auch noch mit jenen langlaufenden Glanzlichtern; wie Freude an dem jung erworbenen Formenwesen verrät es sich in solcher Modellierung und ein eigener Reiz liegt darin, Körper dieser frühen Zeit, wie den der „befreiten Angelika“ mit einem der letzten Bekenntnisse seiner Naturanschauung, dem blühenden Inkarnat in feinem seidigen Schimmer bei der „Andromeda“ zu vergleichen. Der Reiz der Form schwindet und an seine Stelle treten Körper, die im Glanz des Fleisches triumphieren.

Diesen Wandel zu farbig-stofflicher Schönheit läßt die rasche Skizze nach seinem Kind am frischesten erkennen, großartiger noch das in seiner

Unvollendung doppelt sprechende Bild der „Diana mit den Satyrn", das jüngst erst als ein kostbares Stück der Sammlung aus Sanssouci gekommen ist und die „hl. Caecilie". Welch malerische Zartheit sich bei ihm mit der Wucht verbinden konnte, bezeugt die „Hirschjagd der Diana", deren Figuren er zu der Landschaft von *Wildens* und zu *Synders* Tieren hinzufügte. Wenn hier die Göttin mit dem aschblonden, von rotem Band durchzogenen Haar sich in lichtem Fleischton vor das Taubengrau der Wolken hebt, so versteht man in dieser Harmonie von Perlmutterfarben, was Watteau in Rubens' Bildern zu lernen fand.

Für die großen kirchlichen Kompositionen besitzt die Galerie zwei vielsagende Beispiele. Die kleine Farbenskizze zu dem Altarbild in der Augustinerkirche in Antwerpen — einer der wenigen Stellen übrigens, wo man eine Rubensche Komposition in aller Macht, an ihrem alten Platz empfinden kann — gibt den Zug von Heiligen, begeisterten Führern der Gemeinde wie eine am Thron der Madonna brandende Woge.

Die „Erweckung des Lazarus" wirkte auf einem Altar und oben halbrund schließend sicher mächtig in die Weite durch die hochaufgerichtete Hauptgestalt in rotem Mantel, mit dem weißen wunderwirkenden Arm, die der verwirrten Menge in trüben gebrochenen Tönen die Wage hält.

Die Zeitgenossen fühlten keinen Anlaß, ihre religiösen Aufträge zu *van Dyck* zu tragen, denn in seinen Kirchenbildern bewegt er sich völlig in Rubens Bahnen — wie bei der „Verspottung Christi" und den „beiden Johannes", oder er bleibt hinter ihm in der Kraft des Ausdrucks und in seelischem Anteil am Thema zurück, wie in der berühmten „Beweinung". Er wirkt hier sogar verletzend elegant und nur eine Domäne hat er neben dem stürmisch an allem Leisen und Stillen vorübereilenden Rubens: das Lyrische. Dies Vermögen, zu verweilen und nachzuempfinden, das Rubens nicht gegeben war, hat ihn zum Porträtisten gemacht. Und hier ergänzt er seinen Lehrer in völliger Selbständigkeit. Aus seiner glücklichen Blütezeit in Italien stammen die beiden Bildnisse eines genuesischen Senators und seiner Gattin. In der Charakteristik so souverän, wie vor ihm nur Holbein und Tizian, beweist er hier koloristisch seine Selbständigkeit neben Rubens und was noch mehr bedeuten will, neben den großen Venezianern, unter deren Eindruck er sich eben erst gebildet hat. Bei den schwarz gekleideten Gestalten scheint jeder farbige Reiz zu fehlen; dafür spürt er den Reichtum der Nuance auf und bringt zu der feinen, wie verhaltenen Seelenschilderung den Eindruck des düstervornehmen Milieus, ein bewegtes Leben der Farbe hinzu.

Die Gunst der Verhältnisse, die ihm beneidenswert schöne Modelle zuführte, spiegelt sich im Bildnis der „Marchesa Spinola" (Sammlung Thiem) mit dem wundervollen Akkord von schwarz, gold und rot und des „Prinzen Thomas von Carignan" in der Rüstung, aus seiner Brüsseler Zeit.

Die belgischen Großmaler und Kleinmaler sind in der Galerie angemessen, zum Teil — wie *Jordaens* und *Cornelis de Vos* — mit ganz vorzüglichen Stücken vertreten. Besonders gut stellt sich *David Teniers d. J.* dar mit einem Interieur, der „Wachtstube", sehr fein gezeichneten Würflern, und mit einer seiner seltenen, leicht getuschten Landschaften. Von dem großen vlämischen Bauernmaler *Adriaen Brouwer* besitzen wir kein vollgiltiges Bauernbild, dafür aber in der sandig graugrünen Dünenlandschaft eine aparte Seltenheit, die noch vom Dünendorf im Mondschein übertroffen wird: das erregende Phänomen in einer seltsam erregten Malerei hingeschrieben.

Rembrandts Kunst ist in einer Galerie nicht ihrem ganzen Umfang nach kennen zu lernen und man wird ihn als Radierer und Zeichner im Kupferstichkabinett aufsuchen müssen, wo eine erlesene Sammlung der besten Drucke und die reichste Kollektion von Skizzen aufbewahrt wird. Gleichwohl bietet die Galerie vollauf Gelegenheit, die Entwicklung seines Stils an etwa 25 Bildern zu verfolgen, von denen übrigens zehn der besten, dank dem großen Rembrandtkenner an der Spitze unserer Museen, in den letzten 30 Jahren zu erwerben gelang.

Frühe Studien an künstlichem Licht, wie der „Goldwäger", gaben ihm die Sicherheit, jene phantastischen Beleuchtungen überzeugend zu machen, die seine Erzählungen beleben und alltäglich Gewöhnliches mit dem Reiz des Phantastischen umkleiden.

Auch daß man diesen frühen Rembrandt heute kennt, ist ein Verdienst Wilhelm Bodes. Er hat gegen alle Zweifel den Meister bis zu seinen ersten Schritten zurückverfolgt und man wird auch ohne den „Goldton" der späteren Zeit den größten dramatischen Erzähler schon in der seltsamen Entführungsszene der „Proserpina" erkennen, die durch den Lichtstreifen rasend, mit Schrecken und Laune ganz unantikisch gerade das Wesentliche der dämonischen Erscheinung gibt. Lange ehe er dem Licht die farbige Schönheit seiner Bilder verdankt, weiß er es dramatisch wirksam auszunutzen.

Zu seiner gemalten Selbstbiographie gehören die beiden Porträts: als Landsknecht in Halsberge und Barett und mit dem blauen orientalischen Shawl über dem Fuchspelz, im Zeitraum eines Jahres gemalt, und bei ihrer Verschiedenheit ein Beweis, wie wenig es ihm mit diesen „Selbst-

porträts“ auf seine Züge ankam. Saskias Bild, ein Jahr nach ihrem Tod vollendet, leitet zu den Unglücksjahren über, in deren Beginn das Bild des Bruders als Träger des „Goldhelms“ steht. Aus der letzten Zeit bürgerlicher und sozialer Fragwürdigkeit, aber künstlerischen Triumphes über alle Enge stammt das Bild der „Hendrikje im Fenster“, eines der vieldeutigsten Frauenbilder, die geistreiche Paraphrase über ein gewöhnliches Thema.

In der ersten Zeit seines Mannesalters, unter der Herrschaft des goldig-braunen Tones, entstand der „Ansloo“ mit der Frau. Er gab in solchen Bildern mehr, als bestellt war, weil sie über das bloße Abbild hinaus einen Blick in das Leben seiner Menschen zulassen.

Die „Predigt des Täufers“ ist ein „Groutje“, eine Grisaille, nur in Tönungen von grau und braun gehalten. Aber wer sich mit Rembrandt vertraut macht, lernt bald an den verschiedenen Intensitäten seiner Töne das Leben des Lichts und sogar die Farbe empfinden, genau wie in seinen Radierungen. Der erste Besitzer des Bildes war Rembrandts Gönner, der Bürgermeister Six, gewesen. Dagegen gehörten die „Susanna“ und die „Vision des Ezechiel“ der Sammlung des berühmten Sir Johsua Reynolds an. Sie zeigen ihn als den grossen Erzähler, der zuerst und zuletzt die Stimmung des Vorganges empfinden läßt: im dämmerigen Garten der „Susanna“ das unheimliche Munkeln, Raunen, Flüstern und Tappen; in den Farben das Aufblinken des Körpers, dessen Glanz seine Schönheit ist.

Bei „Daniels Vision“ ist plötzlich mitten „in der Nacht erschreckender Gesichte“ der Engel auf weichen Flügeln da und wunderbar hilft das Licht, in dem er glänzt, die ätherische Leichtigkeit seiner Gebärden, auch das Zagen und die Furcht bei Daniel erklären. „Ich erschrak aber, da er kam, und fiel auf mein Angesicht, er aber rührte mich an und richtete mich auf ... und er sprach: merke auf, du Menschenkind, denn dies Gesicht gehört in die Zeit des Endes.“ (Daniel 8.)

Man muss vergleichen, wie aus dem Text der Schrift, aus Wort für Wort diese Bilder erstehen mit ihren Einzelzügen und ihrer Gesamtstimmung. Die „Frau des Tobias“ (Tob. 2. 19.), der „Traum Josephs“ sind köstliche Illustrationen, aber auch ohne den Text schon voraussetzungslos verständlich.

Der sog. „Rabbiner“ ist ein Phantasiestück Rembrandts nach einem romantisch in Renaissancewams, Schaube und Kette ausstaffierten Modell, wie er es von Jugend auf mit sich und seiner nächsten Umgebung hielt. Es ist ihm wohl nie so poetisch gelungen wie mit dem „Goldhelm.“

Sein Haus war voll von Kuriositäten dieser Art, die beim Bankerott unter den Hammer kamen. Ihr Verzeichnis gehört noch heute im Amsterdamer Archiv zu den intimsten Urkunden der Rembrandt-Forschung. Als damals noch unansehnlich und im trüben Firniß versunken das Bild des „Mannes mit dem Helm“ in unserer Galerie angeboten wurde, fiel Bode ein, daß in jenem Inventar von Rembrandts Hab und Gut ein solcher vergoldeter Helm genannt war; und so löste sich aus dem Dunkel der Anonymität und des Firnisses das Bild, das bald nur noch der „Goldhelm“ hieß.

In gesteigerter Suveränität erhebt sich aus der Niederlage seines Bankerotts und all der schmutzigen Enge der letzten Jahre sein Können zu der breiten Technik und dem Feuer seiner späten Bilder. In dicker Spachtelarbeit fliegt die Farbe und bietet dem Auge nur die notwendigsten Richtlinien, aber nie vorher war seine Färbung so glühend.

Der „Alte in roter Mütze“ scheint ein Nomadenfürst, Gebieter über viele, ein Patriarch; man glaubt, daß ein Lichtschein durch die geteilte Zeltwand fällt und seinen Schafpelz vergoldet und daß er sich für den Kommenden erheben möchte; noch einmal will nach langer Stumpfheit sein Wille mächtig werden.

In der „Frau des Potiphar“ gibt orientalischer Prunk das Milieu für die in exotischen Leidenschaften sich überstürzende Geschichte. Dabei alles aufs köstlichste wirksam: das üppige Bett, die dreiste Lügnerin mit dem Mantel Josephs unter dem Fuß, die Gebärde des Lügens und falscher Anklage und der in allem seinem Pomp übertölpelte Gatte.

Für diesen Alterstil, wortkarg und unerhört treffend, war das lachende Selbstporträt der Sammlung Carstanjen ein wundervolles Beispiel, in dem die decrepite Pose von der Wucht des Könnens übertönt wird.

Man hat gesagt, daß in dem Stil des einen Rubens die vlämische Malerei sich erschöpft habe und daß es ohne ihn die belgische Kunst in dieser Gestalt nicht gäbe. Holland zeigt auch in seiner Kunst demokratische Verfassung. Zwar ist Rembrandt schon durch seine Vielseitigkeit zu ihrem Haupt berufen. Er hat alle Gebiete der Malerei beherrscht, vom Porträt zur Historie, von der Landschaft zum Stilleben — aber seinen Einfluß auf viele unbestritten — in der vielköpfigen Schar, die ihn umgibt und auf ihn folgt, gibt es kaum einen, der nicht originell seine Spezialität gefunden und klassisch ausgebildet hätte. In einer großartigen Arbeitsteilung wirkt die holländische Malerei. Die Meister sind auch für ein Laienauge fast sofort an ihren Sujets zu erkennen, kaum einer greift über sein eng gezogenes aber auch vollkommen beherrschtes Gebiet hinaus.

Es sind Dinge, die dem Holländer im Leben geläufig, im Bilde erfreulich waren, wenn sie klar gefaßt aus dem schwarzen Rahmen an weißer Wand herabblickten, keine Phantasie, kaum eine Erzählung — eine Kunst ganz ohne jenen großen historisch-allegorischen Zug der Renaissance, der drüben in Brüssel und Antwerpen die Malerei beherrschte. Porträts, Interieurs, Gesellschaft, elegant und fragwürdig, oft beides zugleich, Landschaft, Tierstück, der alltägliche Lebensinhalt bis zu dem liebe- und verständnisvoll angeschauten Stilleben.

Die Bürger, denen diese Kunst gemäß war, hat uns *Frans Hals* gezeigt. Die beiden Gegenstücke eines jungen Ehepaars mögen hier als Maßstab seiner übrigen Werke gelten. Er war auf der Höhe seiner sonnigen Schützenstücke in Haarlem, als er diese beiden einfachen launigen Menschen malte, ihn mit breitem Lachen, in großen hellen Flecken das Licht und die silbernen Schatten hingesetzt, die Frau mit halb verständnislosem Lächeln in zarteren, dabei nicht weniger kühnen Strichen, besonders sicher in den feineren Partien, den Spitzen, der Schlangenkette, dem Haar; dabei ist Frans Hals der einzige nordische Künstler, der die einfache Figur in der Silhouette so groß auffaßt wie sonst nur die Romanen. Wie die Kontur des Mannes mit dem großen Hut im Rahmen steht, ist wahrhaft monumental: der einfache Mensch prägt sich als Typus ein. Aus der farbigen Frühzeit, mehr im Atelierlicht als in diffuser, graue Schatten wirkender Sonne, stammt die „Amme“, doch schon mit der Sicherheit der Mittel, das Grobe wie die Hand derb und das Feine wie die Kinderfigur zart zu geben. In der Oekonomie der späten Jahre ist die berühmte Hille Bobbe (wahrscheinlich malle, d. h. tolle Bobbe) gemalt wie ein Schlossenwetter; die wenigen Striche, die er für Farbe und Bewegung braucht, setzt er in die Struktur der Stoffe; man braucht mehr Worte, als er Pinselzüge nötig hatte für den Deckel des Zinnkruges, die Haube, die Halskrause.

Genau so rasch wie hier der elementare Ausbruch ist die natürliche Würde des Tyman Oosdorp getroffen, groß komponiert, wie damals nur Velazquez eine Figur setzte, und scheinbar in wenigen farbigen Zügen auf den monotonen Grund gebracht. „Er hat am Ende seines Lebens, sagt ein Biograph, als die Mitwelt ihm nur das Notdürftigste gab, auch seinen Menschen die Farbe nur ganz karg zugeteilt, so daß sie gerade Leben haben.“

Frans Hals läßt uns die typischen Menschen sehen, für die jene Bilder der Holländer gemalt wurden; die Räume, die sie zu schmücken bestimmt waren, geben die *Genre-* oder vielmehr die *Interieur-*Maler;

denn bei diesen unbedeutenden Darstellungen aus dem Leben, diesen Szenen, an denen das Interessanteste ein kleines Geplänkel ist, darf man nicht an modernes „Genre“ mit Rührung oder Witz denken.

Sie schildern ihre tägliche Umgebung, das Leben im Hause, nicht immer brauchen sie dazu Menschen, sondern Leben finden sie, wo immer das Licht sein Wesen und Spiel treibt, auf Wand und Fliesenboden. Denn viel mehr gab es damals in einem holländischen Zimmer kaum; weiß getüncht, schwarze und weiße oder rote Fliesen, einige Stühle, ein Tisch und an der Wand in tiefgekehltem schwarzen oder auch schmalem goldenen Rahmen ein Bild. In diesen Raum tritt das Licht durch hohe Fenster; obere und untere Läden, halb oder ganz geschlossen, bringen den Wechsel der Beleuchtung und immer wieder neuen Reiz für den Maler.

Pieter de Hooch gibt am ausführlichsten in seinem Interieur diese reichen Möglichkeiten in seinen Bildern. Hier ist das Sujet nicht die „junge Mutter“, sondern das Behagen dieser Wohnung mit dem Blick aus dem traulich gedämpften kühlen Raum in die Helligkeit des andern; das Auge ruht und fühlt sich doch allenthalben leicht erregt, und dem Beschauer teilt sich davon jenes Wohlbefinden mit, von dem das stille Gehaben der Frau bei der Wiege zeugt.

Gerade diese Freude am „interesselos Schönen“ weiß der *Delftsche Vermeer* in seinen Interieurs mit einer Figur zu wecken. Pieter de Hooch sucht noch gern Rembrandts goldige Töne in seiner Umgebung; ein Bildchen Vermeers wie unseres schwebt ganz in hellen Harmonien, die Sonne wirkt Lichter, Schatten, Schleier und bringt so — glänzend und dämpfend — die Farben fast auf Nüancen desselben Tons, um dann durch Lichter auf Vase, Stuhlknöpfen, Atlas und durch das rote Schleifchen die Stille des Zimmers von jener Heiterkeit durchklingen zu lassen, die aus der Morgenstimmung und Beschäftigung der jungen Frau spricht.

Terborch scheint wirklich mit manchen seiner Bilder zum Humor seiner Landsleute gesprochen zu haben; wir kennen heute die Beziehungen oder Anzüglichkeiten nicht mehr, die er voraussetzen durfte. Die Titel seiner Bilder entstammen einer Zeit, die schon glaubte, bei ihm die Novelle suchen zu müssen. Jedenfalls ist die Gesellschaft, die er malte und in deren mondainer Eleganz er sachverständig war, lange nicht so „vornehm“ gewesen wie Terborch’s Kunst. Der Ruhm seiner Bilder ist ein seltener Zusammenklang von Diskretion der Zeichnung und der Farbe, deren Lebendigkeit uns in den leisesten Schwingungen trifft. Kaum je ist der Seelenzustand des Einzelnen und die Beziehung zum andern in so sprechender Gebärde klar gemacht oder die Neugier weckend angedeutet.

Von der galanten Szene, die „unser trefflicher Wille“ unter dem Namen „Väterliche Ermahnung“ gestochen hat und die man in den „Wahlverwandtschaften“ als lebendes Bild stellt, kommt im Rijksmuseum zu Amsterdam eine Replik vor; und die Holländer, die es wissen können, haben dafür lieber den Titel „Ein Besuch“ vorgeschlagen; wirklich: das Goldstück zwischen den Fingern des ungeniert sitzenden Kavaliers kann doch kaum als Lohn für Tugend gemeint sein.

In dem „Konzert“ aber steht der Künstler ohne jede Pointe nur mit seiner Kunst ein; wir sind nicht einmal Zeugen von der Wirkung der Musik, wie etwa bei den Eyckschen Engeln und bei Rubens hl. Caecilie. Und doch, dies zarte Ineinander und Gegeneinander, dies Führen und Sichauflösen von Farben und Tönen schwingt in uns als Harmonie fort. Es ist eine besondere Freude, diese feinen Klänge bei Terborch aufzufassen, wie die verschiedensten Stoffe zu einander kommen. Lachsroter Atlas, bräunliches Holz und Fliesen oder Schatten des weißen Kleides und der Glanz im schwarzen Rahmen. Gewisse diskrete Lieblingsverbindungen, wie das Nebeneinander von Grau und Gold, trifft man immer wieder an, als wären sie seine Signatur, im Tressenärmel des Kavaliers oder im Besatz des Kleides, dem Weinglas, dem Bandelier in der anderen „galanten Szene“ und im Bilderrahmen vor grauer Wand beim Konzert, besonders gern im aschblonden Haar über dem zarten Hals; ja auch in Porträts von Leuten, die er in schwarz und im nüchternen Amtszimmer zu malen hatte, stellt sich ihm wie von selbst dieser Klang ein, beim Goldschnitt des pergamentgebundenen Rechnungsbuches mit seinen Lesezeichen, oder im Glanz der violetten Decke und sogar auf der Kante der offenstehenden Tür.

Es gibt nichts nobleres und zugleich wahreres, als diese Porträts in ganzer Figur. Sie erinnern daran, daß der Maler das Glück hatte, in Spanien den großen Velazquez an der Arbeit zu sehen, ohne sich selbst zu verlieren. In Porträt war er wirklich der „Maler der vornehmen Kreise“, wie er denn selbst sein Leben in Deventer in hohen Ehren stehend beschlossen hat.

Gegen den Duft dieser in aller Feinheit gesunden und frischen Malerei erscheint *Gabriel Metsu's* Kunst geleckt, und doch ist er noch ein Meister schwebender Töne und geschmackvoller Farben und der frischesten Zeichnung. Man muß nur gegen das Jabach-Porträt Lebruns halten, wie er sich mit den modischen Farben in seinem Porträt der Familie Geelvink abfindet, und wie er trotz des scharfen Rot und Blau jede Härte vermeidet.

Von den Malern des Mittelstandes erscheint *Jan Steen* besonders glücklich in dem „Wirtshausgarten"; der Heringesser ist er selbst und von diesem Salz ist stets etwas in seinen Bildern: ihr amüsantes Treiben ist dem Beschauer zuliebe da; nie fehlt der Lacher oder Raisonneur, der ins Publikum spricht, aber selbst das drastische und derbe ist in einem Vortrag gegeben, den man fast elegant nennen könnte. Dabei hat das Landschaftliche seiner Bilder, wäre es auch nur Motiv des Hintergrundes, einen ganz aparten Reiz von Intimität.

All diese Alltäglichkeiten des Lebens scheinen den Vorwurf zu rechtfertigen, als fehle dem Holländer Phantasie und Gemüt: die Künstler sprechen wenigstens nicht davon. Aber man nimmt von diesen Bildern den Eindruck der Vornehmheit mit, und glaubt gern, daß die robusten und lebensfrohen Menschen, für die sie gemalt wurden, die feinsten farbigen Andeutungen verständnisvoll aufnahmen. Nichts spricht so sehr für die Bildung des Auges bei den Holländern, wie ihre Landschaften. Stellt man sich vor, daß im einfachsten wie im behäbigsten Hause auf weißer Wand im schwarzen Rahmen die schlichten Motive des Flachlandes in ihrem Grau und Grün auf Augen rechnen durften, die Leben und Größe darin empfanden, so fühlt man auch, daß hier eine künstlerische Kultur zu Hause war, von der man heute weit entfernt ist.

Die Kabinette enthalten die Werke dieser vielköpfigen, an Individualitäten überreichen Schar von Landschaften, die selbst oberflächliche Betrachtung bald an ihrem kaum je verlassenen Darstellungsgebiet, fast schon von ferne an ihren Farben erkennt.

„Es ist alles Porträt in der holländischen Kunst" sagt Fromentin in seinem lesenswerten Buch „les maitres d'autrefois". Die Landschafter zeigten dem Holländer seine Heimat in allen Lagen und Launen, in immer neuer Charakteristik.

Zu den am meisten typischen kann man *Jan van Goijen*'s Bilder zählen; Nebel über dem Wasser und im Gewölk verhängtes Sonnenlicht, das der träg ziehende Fluß spiegelt, in all dem brauenden Graugelb ein Stückchen mattblauen Himmels der einzig erfrischende Kontrast; trotz dieser Ruhe das Auge vielfach erregt durch die diesem großen Zeichner köstlich gelingende schwellende Bewegung des Terrains, interessant selbst im kahlen Dünensand, und durch die lebendigste Staffage.

Karger noch und reizloser wirken *Hercules Seghers* Motive: bei niedrigem Horizont ein riesiges Stück Luft: keine Wolken, keine Schatten, in resedagrün das Terrain, in fahlem blaugrau der Himmel, doch die Zeichnung der rasch verkürzten Fernblicke von einer Sicherheit und einem Aufdeuten des Lebens in der Linie, die uns mitten in dies Land

hineinzwingt. Das Kupferstichkabinett besitzt merkwürdige graphische Blätter des Meisters, der als Maler und als Radierer gleich wenig gekannt, doch den Ruhm hat, daß Rembrandt ihm die Anregungen zu seinen Landschaftsblättern verdankte.

Große Rundblicke von mäßigen Höhen über Flußläufe, Werder, Felder und Buschreihen, dazwischen den ernsten und erhebenden Reiz der Ebene, pflegt *Philips Koninck* zu geben.

Unten allen aber ist *Jacob van Ruijsdael* der einzige vielseitige. An keinem Motiv der heimischen Natur scheint er ungerührt vorübergegangen, ohne seinen Reiz ganz zu erleben und es ein für allemal giltig zu gestalten. Man darf wohl in der gesamten holländischen Kunst neben Rembrandt nur ihn einen großen Poeten nennen, und wie jenen traf ihn das Schicksal, unverstanden sein Leben zu enden. Der „Eichenwald am Wasser" steht seinen komponierten Landschaften nahe, von denen die Dresdener Galerie die berühmtesten, von Goethe gefeierten Beispiele, den „Judenkirchhof" und den „Wasserfall", besitzt. Doch wenn er sich vom einfach gewohnten Motiv der holländischen Malerei entfernt und die Eindrücke zu Bildern zusammenschließt, die in seiner eigenen Stimmung leben, ist er nicht weniger wahr, wie seine realistischen Genossen, denn er hat die stillen Gesetze des Lebens, im Wuchs der Pflanzen, in Wasser und Luft erkannt und darf es wagen, mit der Natur um die Wette Bilder zu finden, schöpferisch wie sie, und sie tragen die tiefen und ernsten Züge ihres Schöpfers.

Vielleicht sind diese Dichtungen darum in ihrer Zeit ungehört verhallt, aber als am Ende des 18. Jahrhunderts ein neuer Sinn für die Landschaft erwachte, und gefühlvolle Seelen gern „an die Brust der Natur" flüchteten, war auch für die Landschaften Ruijsdaels die Zeit gekommen. So verstehen wir heute das „Schilflied", den Eichenwald, dessen dunkle Kronen sich im dunklen Wasser spiegeln, wir fühlen die Melancholie des Erlebnisses, die im Wesen dieses Stückes der Natur zu uns spricht, bis hinauf in den schweren Zug der Wolken.

Die große Einheit elementaren Lebens, den gleichen Luftdruck und Wind spürt man bei seiner „Rhede vor Amsterdam" im Sprühen der Wellen und im Jagen der Wolken, den Schifferbooten und dem zerflatternden Kanonenrauch. Um dieser Einheit der Empfindnng willen erscheint er uns heut vor allen andern als Dichter, wenn er in den einfachen Motiven seiner Heimat, im „Ausschnitt" sich mit seinen Genossen begegnet. Den Fernblick von Overveen auf die Haarlemer Ebene haben auch andere vortrefflich gemalt. Nur er empfindet und weiß empfinden zu lassen das hohe

Gefühl der Einsamkeit dort auf den Dünen, das Verlorensein im Raum, in dem die Elemente ihr riesiges Spiel treiben. Wolken ziehen und Wolkenschatten wandern über die Stadt und die Gehöfte und wie grenzenlos liegt vor uns das Land, wo diese Riesen klein erscheinen.

Sonne, Bleichplätze, blinkende Windmühlenflügel, was andern freundlich erscheint, versinkt ihm in der einen Empfindung der Größe — noch bis in unsere Zeit hinein wird der hohe Sinn dieser Bilder nicht verstanden und ernsthaft konnte diskutiert werden, ob *Hobbema* der größere sei.

Er ist gewiß heiterer als Genosse im Haus und darum zogen Sammler seine Sonnigkeit lange dem Ernst des größten Landschafters vor. Man folgt ihm gern auf seinen Spaziergängen, bei denen er Ziel und Wanderung mit gleicher Liebenswürdigkeit schildert. Kann man sich Ruijsdael denken, wie er mit einem großen Eindruck für alles andere blind heimkehrt, so schlendert Hobbema irgend einem idyllischen Ziel zu; er blickt dabei mit hellem Auge umher, freut sich am Sonnenschein, der aufs Gewitter gefolgt ist und in tausend nassen Blätter wieder glänzt, am Durchblick hier, am Fernblick dort, am Tümpel mit den Eichen darüber, an der Lichtung, über die der rote Mann schreitet. Ein Bild wie unser Gehölz gäbe drei oder vier Motive zu Bildern her.

Die Meister von Barbizon haben solche im Bilde eingerahmte Lichtungen, Baumgruppen, Sümpfe gemalt und ihr Motiv erschöpft; Hobbema wählt nicht erst lange und trägt viel hübsches zusammen — Ruijsdael aber hat „was den Dichter macht: ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz“. Wie Rembrandt hat er in seinem Fach alles umfaßt, Wald, Berge, Ebene, Architekturbild, Flußlandschaften, ruhige und bewegte See. Dagegen erscheint das Wirken der übrigen Landschafter wie Arbeitsteilung.

Was irgend dem Holländer lieb ist, ließen sie vor ihm erstehen: die stattlichen Herrschaften, Güter und Vorwerke malt *Adriaen van de Velde* mit dem Viehbestand, den er, der Meister der Staffage, verschwenderisch verstreut und doch so fein berechnet. Oft hat er auch Freunden, wie Ruijsdael und *van der Heyde* (in seinem Berliner Bild) zur Belebung ihrer Landschaften seine frisch bewegten und gefärbten Figürchen hineingemalt. Seine „Farm“ gehört zu den Bildern, von denen manche Anregung in der neueren Kunst wieder aufging, über anderthalb Jahrhundert hin wirkte er auf Künstler wie Waldmüller, durch diesen auf Ramberg und weiter auf Sperl — und das echt holländische Motiv des Flußlaufs, in dem sich der flache Uferstreifen und die Tiere spiegeln, ist in schwimmendem Grau mit graziösem Pinsel gemalt und nimmt manches von Constable und Corot vorweg.

Untrennbar von der Landschaft ist das Lieblingsgenre des Holländers, das Tierstück: Adrian van der Velde bewegt sich mit Glück auf diesem Grenzgebiet; von dem jung verstorbenen Heros dieses Fachs, *Paul Potter* besitzt die Galerie nur wenig charakteristisches.

Aber *Aelbert Cuijp* tritt hier mit seiner Maaslandschaft ein: sein Lieblingsmotiv, ein Blick in den Golddunst eines Herbstabends den Fluß hinauf, dessen Spiegel die Wirkung verdoppelt: Himmel und Wasser verfließen entzückend ruhig, die Schiffe scheinen zu schweben; als Staffage eine der sonst groß gemalten Viehherden, in der Mitte seine goldbraune liegende Kuh, die andern in den Uferlachen sich spiegelnd. Das Bildchen umfaßt eigentlich seine ganze Kunst, nur hat der Maler des Lichtes und des Sonnenduftes mitunter noch Ueberraschungen bereit und dazu gehört, selten kostbar, die Mondnacht am Meer, die mit der Sammlung Carstanjen ausgestellt war.

Aert van der Neer ist bekannt als Meister der aufregenden Beleuchtungen: Mondschein und Feuersbrünste am Fluß. In unserer Galerie lernt man ihn in diesen Grenzen als vielseitig kennen. Die Mondnacht mit den wenigen leuchtenden Fenstern im Dunkel der Uferstraße und dem trappenden Pferd vorn mag das vollgiltigste Beispiel seiner Kunst sein. Er wählt für sein Licht meist die schräg nach vorn laufende Bahn eines Flußlaufs, gegen den Bäume oder Hausgiebel wie Kulissen vorspringen. So bleibt er sich treu, auch wenn er den Sonnenuntergang malt oder Eislandschaften, von denen eine besonders kostbare mit weicher gelber Abendspiegelung erst jüngst den Bestand auf sieben gebracht hat.

Die besondere Neigung des Holländers aber spricht sich aus in seinen Marinen. Oft sieht man in den gemalten Interieurs gerade Seestücke hängen und hier durften die Meister stolz auf Anerkennung sein: sie sprachen zu einem Volk von Sachverständigen. Auch hier wieder gilt Verzweigung in Spezialitäten: Bewegte oder ruhige See, Fischerboote und Kriegsschiffe, mit seltenen Uebergriffen aus dem einen in das andere Gebiet. Vortrefflich ist der Maler der stillen See, *Jan van Capelle* vertreten. Vom Meister der Windstillen, Salutschüsse und Flottenparaden von *Willem van der Velde,* ist neuerdings ein farbiges Bild in die Galerie gelangt, das jedoch von seinen wundervollen lichten Zeichnungen im Kupferstichkabinett an Echtheit der Seestimmung übertroffen wird.

Schließlich gehört zu den Porträts holländischen Daseins auch das Stilleben, dessen Meister *Kalf, Heda, de Heem* mit erlesenen Stücken, von leidenschaftlicher Farbigkeit bis zu intimster Ruhe besonders im Saal der Sammlung Thiem glänzen.



Die große *Toskanische Malerei* des 13. und 14. Jahrhunderts kann man in einer Galerie nur sehr unvollständig kennen lernen, weil sie ihre eigensten Leistungen an den Wänden der Kirchen hat. Neben diesen Fresken erscheint die Tafelmalerei beschränkt in ihrem Thema, dem Altarbild, aber jedes kleine Werk bis in das Bruchstück einer Predelle oder eines Rahmenbildes verrät etwas von dem großzügigen Schaffen der Monumentalmaler, deren Wirken und Stil im Wandbild sich zu weithin deutlicher, eindrücklicher und wahrhaft volkstümlicher Wucht und Klarheit gesteigert hat. So kann die seltene Sammlung von Tafelbildchen, deren Besitz unser Museum vor anderen auszeichnet, die Lücke glücklich füllen; die Kunst aller großen und führenden Meister ist wie im kleinen Spiegelbild bei uns vertreten.

Den Schöpfer der dramatischen Erzählung, den großen *Giotto* zeigt das unscheinbare Bild der Kreuzigung in Pathos und Zartheit gleich lebenswahr: jede Linie der Figuren verrät den inneren Vorgang: das ohnmächtige Zusammensinken Mariä, die klagende Hilflosigkeit des Jüngers, der sie stützen will, das impulsive Umschlingen des Kreuzstammes bei Magdalena, und drüben die Scheu des bald bekehrten und der dreiste Spott des Pharisäers: darüber wie aufgeschreckte Vögel die Engelscharen um das zur Ruhe gekommene Leiden. Diese Fähigkeit, Züge des Lebens zu bannen, erinnert daran, daß der Maler Dantes Freund

war, dem in jenen Zeiten der Verjüngung die Welt der Erscheinungen zuerst wieder die Bilder für eine Welt der Gesichte gab.

An Giotto schliessen sich für ein Jahrhundert in Florenz drei Künstlergenerationen als Fortsetzer seines Evangeliums. *Angelo und Taddeo Gaddi, Bernardo Daddi* geben hier in kleineren und größeren Werken einen Begriff von ihrer und zugleich von des Meisters Kunst, die ohne alles, was wir von der Malerei beanspruchen und gewohnt sind, ohne Schilderung des Milieus, ohne Luft und Licht und Perspektive nur durch sprechende Figuren, durch Gebärden, die den ganzen Körper zum Ausdruck der Seele machen, und die sich vom neutralen Goldgrund um so energischer abheben, in der Malerei ein unübertrefflich Höchstes geschaffen.

Dieser Florentiner-Malerei mit ihrer Energie im Ausdruck und der oft festlich leuchtenden aber nicht harmonischen Pracht der Farben steht die Gruppe der Sienesen entgegen: ihre Kunst ist sanfter, lyrisch in der Empfindung, verwandt mehr jener Schwärmerei und Verzücktheit nordischer Gotik, der die großen Florentiner die Lebensbejahung entgegenstellten. Man darf sich erinnern, daß es auch hier in Siena eine Freundschaft zwischen Maler und Dichter gab. Aber es war der Lyriker Petrarca, dem *Simone Martini* nahe trat, als er ihm Donna Laura's Porträt malte.

Vom Begründer dieser Sienesischen Schule, *Duccio di Buoninsegna,* besitzt die Sammlung die Geburt Christi, ein besonders kostbares Stück, denn es stammt von jenem Altar für den Dom zu Siena, mit dem der Meister seinen Zeitgenossen die Befreiung von byzantinischer Starrheit brachte. Das Bild wurde von seiner Werkstatt im Triumph zum Dom geführt, zu dessen Schätzen es noch heute gehört. Eine Lücke in der Predelle war einst der Platz unseres Bildes; es hat also die Stunde miterlebt, da die neue Kunst ihren feierlichen Einzug hielt.

Die Schwäche der schwankenden sienesischen Körper verrät sich besonders im Gefühlsübermaß von *Simone Martinis* „Grablegung". Dafür ist hier ein feines Liniengefühl und besonders köstlich die Harmonie der Färbung zu genießen, die das Gold in die koloristische Rechnung einbezieht, während es bei dem Florentiner fremdartiger Hintergrund bleibt.

Die Lebhaftigkeit und Klarheit gotischer Erzählung ist in *Pietro Lorenzettis* „Wundern der hl. Humilitas" vertreten, kleinen Bildchen, die einst Teile im Rahmen eines großen Altarwerkes waren: Die hilfesuchenden Schwestern und der an seiner Kunst verzweifelnde Arzt und drüben dann die Heilige, die ihre kranke Ordensschwester zum Leben ruft und von den Pflegerinnen schauernd angestaunt wird.

Aus der Schule des grossen *Ambrogio Lorenzetti,* der das Rathaus der Vaterstadt mit seinen berühmten Fresken geschmückt hat, stammt die „Andacht des hl. Dominikus". Vor dem Kreuz knieend wird er von Engeln erhoben. Eine Kunst, die allem Wirklichen wie z. B. der Perspektive noch fremd gegenüberzustehen scheint, löst hier in dem Walten der himmlischen Boten die höchste Aufgabe, und köstlich kontrastiert zu diesen überirdischen Wesen das irdische Staunen der Frau. Sie ist zugleich ein Beispiel für den Wohllaut sienesischer Formen und Linien in dieser Epoche gotischer Malerei.

Die Gründer der Frührenaissance-Malerei mit ihrer räumlichen Sicherheit, den Problemen der Verkürzung, der Luft und des Lichtes sind hier in kleinen, sehr seltenen, ja einzigartigen Werken zu treffen.

Vom grossen *Masaccio* haben sich die Reste eines verschollenen Altarwerkes durch glückliche Fügungen in unserer Galerie zusammengefunden: es sind 3 Predellenstücke und 4 Heiligenfiguren von den Seitenpilastern des Rahmens, besonders kostbar auch deshalb, weil sie fast die einzigen bekannten Tafelbilder des Meisters sind, der der gewaltigen toskanischen Malerei des Trecento noch durch die Perspektive ein ganz neues Element der Wahrscheinlichkeit gegeben hat, und der Einzige, der durch das Studium der unbeseelten Welt nichts von der Poesie und Wucht seiner Erzählung verlor.

Unendlich lehrreich ist der Vergleich dieser Predellenbildchen mit den Giottesken. Die „Anbetung der Könige" zeigt noch ganz die Würde und den Reichtum poetischer menschlicher Züge der gotischen Kunst, in der Majestät der Madonna und dem ältesten König, der mühsam sich zum Fuß des Kindes bückt. Aber daß der zweite König in ehrfurchtsvoller Ferne kniet, ist nicht mehr bloß Zeichnung einer sprechenden Silhouette, wie bisher, sondern war nur dieser neuen Malerei möglich, die zuerst mit lichterfüllter Luft Distanzen geben lernte. Es ist Masaccios Größe, daß er von diesen Entdeckungen nicht bloß entzückend lebendig spricht, wie in den verkürzten Stellungen der Pferde und in der Landschaft, die zwischen den Füßen und über den Köpfen der Gestalten weit zurückflieht, sondern daß er in ihnen neue Elemente poetischer Schilderung erkennt, wie eben bei jenem ehrfürchtig sich zurückhaltenden König. Auch seine Heiligenfiguren gibt er zu ihrer großen Empfindung den besondern Nachdruck, weil sie aus dem Leben gegriffen und plastisch überzeugend sind.

Das Geschlecht seiner Zeitgenossen und Nachfolger hat diese Neuerungen nur äußerlich zu verstehen vermocht, aber durch eine

Arbeitsteilung in Studium der Anatomie, der Perspektive, der Lichtprobleme, Masaccios stürmische Eroberung der ganzen Welt befestigt und im Lauf des Quattrocento erst recht zum Allgemeingut gemacht.

Vom liebenswürdigen *Domenico Veneziano,* der als Lehrer des großen Forschers im Gebiet der Perspektive, Piero della Francesca, für die Malerei Mittelitaliens von Bedeutung geworden ist, besitzt die Galerie ein in plein-air modelliertes Mädchenprofil. Es hat mit seinen Schwestern in Mailand und London die Ehre geteilt, auch den Namen des großen Schülers zu tragen.

Domenico's Bildchen mit dem Martyrium der hl. Lucia, hellgekleidete Figuren im sonnigen Hof ganz von Licht umhüllt, ist ein Rest von der Predelle einer thronenden Madonna mit Heiligen, seinem einzigen beglaubigten Werk in Florenz. Unter der rechts stehenden Heiligen sah man einst diese Darstellung ihres Todes.

Während die Künstler der Frührenaissance über der äußeren Welt und ihren neuen Eindrücken die Poesie des seelischen Erlebens zu vergessen beginnen, war es *Fra Angelico's* Mission, dies Erbe der gotischen Kunst inmitten all der heiteren Gedankenlosigkeit hochzuhalten. Im „Jüngsten Gericht" mit seinen festlich leuchtenden Farben auf goldenem Grund scheint er dem flüchtigen Blick wie ein inniger Meister der Gotik. Aber er weiß das sakrale Gold des Himmels und der Heiligenscheine durch Zeichnung und Strichelung zu variieren und den Gewändern, die er mit Goldornamenten durchsetzt, koloristisch anzupassen; er versteht mit der Helligkeit der Farben im milden Blau des Weltenrichters und Mariä die seelische Verklärung zu zeigen und im irdischen gelingen ihm so feine schwanke Bewegungen, wie die Rückenfigur der auferstandenen Frau, deren Linie, von lebendigstem Ausdruck und Adel zugleich, die Wahrheitssucher um ihn herum beschämt.

In den Predellenbildchen der Franziskaner-Legende verrät der Blick auf die dunstige toskanische Ebene ein ganz freies, auf Welt und Leben gerichtetes Malerauge, ebenso wie die bei der Vision der Ordensbrüder plötzlich lichterfüllte Zelle, aus der ein heller Schein noch gegen die Bäume des Gartens schlägt.

Aus dem Atelier des frommen Malers gingen die beiden Weltkinder, *Fra Filippo Lippi* und *Benozzo Gozzoli* hervor. Von dem zweiten besitzt das Museum eine Madonna und ein buntleuchtendes Predellenstück. *Fra Filippo* aber steht mit einem Hauptwerk ein: der Geburt des Christkindes.

Die Feierlichkeit der Gebärden und der Farben, das märchenhafte des Blumenrasens und der Waldesstille mit dem Ausblick ins lichte Tal,

muß dem schöngeschmückten Raum, für den das Bild gemalt war, die eigene Weihe gegeben haben. Es erhöht noch den Wert des Bildes, wenn man weiß, daß es einst in der Privatkapelle des Mediceischen Palastes vom Altar herunterglänzte, auf den von rechts und links der bunte Zug der hl. drei Könige von Benozzo Gozzoli sich hinbewegte. Wie die schöne Intarsiatür im Nachbarraum und manches andere Stück in unseren Museen, hat es also nicht bloß zu dem Kunstbesitz des vornehmsten Hauses in Florenz gehört, sondern ist in einer heiteren Epoche der Florentiner Kunst im Auftrag Piero's de Medici entstanden.

Ein voller Klang aus der Zeit Lorenzo's des Magnifico sind *Botticelli's* Gemälde. Unter allen Künstlern stand er dem Kreise am nächsten, in dem Weltfreude und raffiniertester Genuß mit Melancholie gepaart war.

Die letzte Generation der Frührenaissance hatte in Florenz eine Reihe nachdenklicher und gelehrter Künstler hervorgebracht, die in Einzelstudien vor der Natur und in technische Versuche völlig vertieft, die alten biblischen Themen oft ins Banale wandeln. Es ist dies jene Art unpoetischer und phantasieloser, oft spielerischer Verweltlichung der Legenden und Heilsgeschichten, gegen die Savonarola eiferte.

Botticelli aber ist ernst als Künstler wie als Dichter und in seiner reichen Phantasie formten sich die alten Themen ganz neu.

Man fühlt bei dieser blassen Mutter mit den schlanken Händen und dem unfrohen Kind, dem Lodern im Auge des Täufers und dem insichgekehrten Blick des apokalyptischen Sehers, daß solche Wesen den Zeitgenossen wohl als „moderne Menschen" erschienen, aber in ihrem Ausdruck etwas von der Gottheit berührtes für alle Zeiten haben. Und tatsächlich empfand Botticelli die weltentrückte Weihe seiner Figuren beinahe wie die großen Gotiker: er isoliert sie gern. Die Zeiten des Goldgrundes sind vorüber, aber bei seinen Hintergründen verfängt sich das Auge in teppichartigem Gewebe von Baum- und Blumenwerk, Thronnischen vor blauer Luft, einem Gitter schlanker Blütenzweige oder auch ganz neutraler Einfarbigkeit. Nichts zieht von den Figuren ab. Er ist fast der einzige in seiner Generation, der die Gestalt wieder zum Ausdruck der Seeie macht, dem alles Studium der äußeren Natur den Flug der Phantasie nicht hat hemmen können. Zu dem besonderen Reichtum an Bildern seiner Hand, die den einen Saal fast zur Tribuna der italienischen Säle machen, kommt noch im Kupferstichkabinett der kostbare Besitz des Dante-Codex aus mediceischem Besitz hinzu.

Die Madonna mit den beiden Johannes mag das vollendetste unter diesen Bildern, sicher das koloristisch schönste sein; die große Rund-

komposition daneben empfing Thema und Stimmung von dem Platz, für den sie gedacht war. Sie stand einst auf dem Altar in S. Francesco al Monte, zu dem die Karfreitagsprozession den Stufenweg von S. Miniato hinaufzuziehen pflegte. Die rosenbekränzten Engel mit den Feiertagskerzen sind, als wären sie an der Spitze des Zuges gekommen, um den Thron der Madonna geschwenkt; sie ließ das Buch und hat sich vom Sitz erhoben. Nun hält sie das Kind mit der ernsten Stirn unter dem gescheitelten Haar, das unschwer den Erlöser erraten läßt, stehend den Andächtigen entgegen.

Daß im mediceischen Kreis und damit im damaligen Florenz und in Botticellis Phantasie das weibliche Ideal für Himmel und Olymp von dem Bild der von Giuliano vergötterten hinsiechenden Simonetta beherrscht war, daran erinnert die wie ein melodiöses Ornament gezeichnete Gestalt der Liebesgöttin, eine Replik aus der berühmten „Geburt der Venus“ in den Uffizen; aber auch die Madonna mit den singenden Engeln trägt ihre Züge, ein Tondo mit dem Botticelli eigenen Wohllaut der Linien und jener reichen und wieder müde gedämpften Färbung, in der diese vom Schicksal gezeichnete Frau wie unter Psalmensang und Lilienduft heimisch ist.

Wie feines Kunstgewerbe muten neben diesen Poesien die Schilderungen der beiden *Pollajuolo* an; die liebevoll ausgeführte Pracht des Innenraumes und der Durchblick in der „Verkündigung“ täuscht nicht über die geistlose Gleichgiltigkeit der Erzählung bei einem Thema, dessen Zartheit die Gotik und Frührenaissance oft genug entzückend gaben. Bei dem in köstliche Stoffe gehüllten „David“ ist über der subtil studierten Muskulatur den Beinen die Standfähigkeit verloren gegangen — Beispiele für die Konzentration auf Kleines und die Zerstreutheit im Großen, die am Ausgang der Frührenaissance zu häufig wurden.

Doch gab es in dieser Generation auch außer Botticelli interessante Charakterköpfe, Künstler von reich profilierter Originalität, die mit ihrer grüblerischen und tiefgründigen Art berufen waren, Lehrer der kommenden Meister zu werden. So ist der Sonderling *Piero di Cosimo* Fra Bartolomeo's Lehrer gewesen. Bei ihm war ein feiner malerischer Sinn für den Zusammenklang von Mensch und Landschaft zu finden und ein reger Blick für die Spiele des Lichtes in seinen starken und zarten Werten. Die Frühlingsstimmung in dem Bilde „Mars und Venus“ ist bis auf die weiche Luft getroffen. In der „Anbetung“ erreicht er durch Licht und Schatten eine Brechung der konventionellen Farben, die bei den koloristisch nie sehr feinfühligen Florentinern ganz einzig, für seinen großen Schüler vorbildlich hat werden können.

Wie er, deutet auch mit seinen malerischen Arbeiten *Verrocchio* voraus. Er war als ein Meister aller Techniken, rechnend und kühn versuchend, zu Lionardo's Lehrer wie berufen. Seine beiden Madonnenbilder, sonnig strahlend das eine, das andere unvollendet und darum mehr lehrreich als erfreulich, zeigen jene Zartheit der Modellierung und Stoffbehandlung mit Lasuren, deren Summe erst sein Schüler in berühmten Werken der Welt bekannt machen sollte.

Unter den vielen Künstlern, denen Verrochio den Weg in die neue Zeit gewiesen, war auch Perugino, Raphaels Lehrer. Von seinen malerischen Versuchen ist also trotz ihrer Herbigkeit die reichste Anregung ausgegangen.

Maler aus Umbrien und den Marken waren es, deren Mischung mit toskanischen Künstlern in Florenz und Rom Mittelitalien den freien Stil der Hochrenaissance in der nächsten Generation verdankte.

Durch den großen Piero della Francesca war in diesen Landschaften der freie Gebrauch der Perspektive von Linie und Luft heimisch geworden und die Generation nach ihm konnte den jungen Künstlern der Hochrenaissance die Herrschaft über Raum und menschliche Gestalt vermitteln.

Mit den Bildern von *Melozzo da Forlì* vor Augen ist der junge Raphael herangewachsen; sie stammen aus Urbino, aus jenem, wegen seiner Architektur und seiner Schätze berühmten Palast des Herzogs Federigo von Montefeltro. Dort haben sie die Bibliothek des hochsinnigsten und gebildetsten Fürsten der Zeit geschmückt. Vor dem mit Intarsien verzierten Holzpaneel der Wand und unter der reichgeschnitzten blau und goldenen Kassettendecke, die dort noch heut erhalten sind, von Pilastern flankiert, mögen ihre malerischen Vorzüge erst recht zur Geltung gekommen sein; aus dem ruhigen braunen Holz öffnet sich der Blick täuschend in einen neuen Raum von gesteigertem Reichtum mit Gestalten voll stiller Hoheit. Spielend leicht ist für diesen Platz die Untersicht durchgeführt und wunderbar luftig und leicht die Raumerweiterung mit jenen Stufennischen, Ecken und Durchblicken zur Illusion gebracht. Dazu wird bei allem Reichtum von Farben und Stoffen eine natürliche Harmonie durch das Licht erreicht, die sonst nur in Venedig zu finden ist und die sich hier vielleicht erklärt aus dem Einfluß jenes interessanten Niederländers *Justus van Gent,* den der Herzog sich verschrieben und der sogar gelegentlich als Autor dieser und zweier anderer Bilder aus der gleichen Reihe in London genannt wird.

Wenn hier die Perspektive eine ganz neue Schönheit des Raumes vermittelt, so hat es *Luca Signorelli* durch sie zu einer bis dahin unbekannten Freiheit im Gehaben der Körper gebracht, die nur noch von

den Meistern der Hochrenaissance weiterentwickelt wurde. An den Wänden im Dom von Orvieto zeigt im jüngsten Gericht diese Kunst ihre Kenntnis des menschlichen Körpers in unendlichen Figuren. Als Beispiel dafür hat eine besonders glückliche Fügung eines der seltenen mythologischen Bilder mit lebensgroßen nackten Figuren in unser Museum geführt: „Pan als Gott des Naturlebens und als Meister der Musik"; Lorenzo Magnifico ist der Besteller dieses Bildes gewesen. Der mythologische Inhalt war damals den Künstlern noch ungewohnt, und so ist die Komposition auch über das Schema der Madonna mit Heiligen, bis zum musizierenden Engel an den Stufen des Thrones, nicht hinausgekommen.

Aber in all dieser herben Befangenheit offenbart sich gerade das anfangs Befremdende als besonderer Reiz: das Mondlicht mit seinen grünen Reflexen und gespenstisch fallenden Schatten, die Vertiefung der Personen in das Spiel, dessen Töne die Nacht durchziehen und die Oreade mit ihrem Baum zugleich in Bann getan haben. Was hier Stimmung ist, wird uns fast nur durch den menschlichen Körper vermittelt, dem hier die antike Ausdruckfähigkeit zurückgewonnen scheint.

Wie in getragenen Rhythmen schreitend finden sich im Sonnenlicht einer weit aufs Tal offenen Halle die Heiligen zusammen, ein ganz neues Geschlecht, edelgebaut und tiefbewegt, in Gruppen, deren lockere Fügung man so selbstverständlich vorher vergeblich suchen würde, von Luft und Licht durchspielt.

Dann wieder erinnert das Tondo der „hl. Familie" mit seinen Heroengestalten an die Größe der Propheten und Sybillen in der Sistina und schließlich ist in dem „Porträt eines Magistrats" auch diese Aufgabe mit der großzügigen Wucht gelöst, die den Monumentalmaler verrät.

Bescheiden wirkt nach den reichbesetzten Quattrocentosälen der Raum der Hochrenaissance. Man muß Louvre, Palazzo Pitti und die Dresdener Galerie hier vergessen. Die großen Meister in großen Werken fehlen fast ganz.

Durch ein Bild der Himmelfahrt, dessen Komposition durch Zeichnungen beglaubigt ist, mit dem schönen Gedanken des aus höherer Macht aufwärts schwebenden Erlösers ist *Lionardos* Art und damit ein Stück der Hochrenaissance vertreten, deren Künstler den Weg zum Ueberirdischen zurückfanden.

Es ist fast eine Konsequenz der Weise, wie unsere Galerie entstand, daß in den Zeiten romantischen und nazarenischen Geschmackes nur der junge *Raphael* einzog, während damals sehr wohl auch noch der reife Künstler der römischen Zeit zu finden gewesen wäre. Die Reihe

seiner fünf Werke führt uns — und auch das entspricht wieder dem lehrreichen Charakter der Sammlung — von seinen ersten Versuchen bis zur vollendeten Ausbildung und gewissermaßen durch die Genesis des Madonnenmalers.

Die kleine „Madonna zwischen dem hl. Franz und Hieronymus“ ist ganz in der klösterlichen Frömmigkeit und in den Farbenklängen gemalt, die sein Lehrer Perugino aus der Abendstimmung der umbrischen Landschaft nahm. Der Schüler kann hier geradezu für seinen Meister einstehen, von dem die Galerie leider kein Bild besitzt und in dessen Bann er in diesem fast seinem frühesten Werk steht. Aber hier und in der „Madonna Solly“ daneben offenbart sich der ihm eigene feine Sinn für Luft und Raum: wie die Figuren vor der Landschaft sich runden oder wie eine Hand leicht vorwärts kommt. Das Tondo der „Madonna del Duca di Terranuova“ ist beim Uebergang von Perugia nach Florenz entstanden. Weibliche Hoheit tritt an Stelle nonnenhafter Weltfremdheit, die Kinder werden selbständiger und kindlicher. Die Farbe hat nicht mehr die Feierlichkeit des tiefen Blau im Himmel und im Duft der Ferne, dafür gibt das Morgenlicht auf den Höhen der Landschaft neues Leben.

Am Ende dieses Weges von mystischer Frömmigkeit zum eigentlichen Leben malte Raphael die Madonna aus dem Hause Colonna, kaum 6 Jahre nach jenen ersten Bildern. Für das Kirchliche tritt hier das göttlich Heitere ein; doch immer, hier wie dort, gibt er den Einklang zwischen Gestalt und farbiger Stimmung. Das Glück der Mutter, die goldige Laune des Kindes klingen wieder aus diesem sonnigen Tag. Man darf gerade in unserer Galerie zurückdenken an Verrocchio's Madonna, in deren heller Sonnigkeit das Rot und Blau des Kleides und die Frische des Inkarnats zur heiteren Harmonie kam; sogar den Halbflimmer eines Stückchens Brokat findet man schon dort, und dankbar muß man sich des älteren Meisters erinnern, der die kommende Generation die Natur so ansehen lehrte und die Malmittel so fein dafür geschult hat. Aber gerade dieser Vergleich lehrt, wie die junge Hochrenaissance das Quattrocento überfliegt; mit dieser Herrschaft über Gestalten, Farben und Stimmungen ist Raphael nach Rom gegangen. In der kostbaren Serie der Teppiche findet man 13 Jahre später den Monumentalmaler, dessen Entwicklung unsere Galerie verfolgen läßt, auf der letzten Höhe wieder.

Den großen Stil der Florentiner Hochrenaissance vertritt das Altarbild *Andrea's del Sarto.* Hier brauchen die Heiligen keine geschmückte Architektur und keine Throne; die Nische, zu der die Stufen führen, ist feierlich genug für diese Gesellschaft erhabener Gestalten, in deren

Mitte sich die Gottesmutter mit dem stehenden Kind auf einer Wolke erhoben zeigt. Wie im feierlichen Grauen sind Onofrius und Katharina in die Knie gesunken, und Celsus eilt die Stufen hinauf dem Wunder zu, das Lucia den Andächtigen gleichsam voranschreitend weist. Mit allen Mitteln der neuen, duftigen Modellierung ist das Wunder der schwebenden Gestalt hier zur Illusion gebracht, umso deutlicher, je mehr man bei entferntem Standpunkt das ganze aufzufassen sucht.

Dieser vollendeten Kunst sind alle technischen Eroberungen nur Mittel, das Ueberirdische wahrscheinlich zu machen. Doch solche malerischen Vorzüge sind der Florentiner Kunst nicht dauernd treu geblieben. Sarto's Schüler *Franciabigio* gelingen noch die feinen Porträts, in denen die vornehme Jugend mit ihrer damals fast modischen Melancholie sich spiegelt, in Haltung, Ausdruck und Färbung gleich stimmungsvoll. Aber in *Bronzino's* Malerei überwiegt der angestammte plastische Sinn des Toskaners. Statuarisches Sitzen, den Medicistatuen Michelangelo's ähnlich, wird der Ausdruck für jene Grandezza, die mit spanischer Mode und spanischem Wesen eindringt, um der Farbe und Lebenslust der Renaissance das Ende zu bringen. Der junge „Ugolino Martelli" im Hof seines Familienpalast mit Donatello's David im Hintergrund, ist für diese geschulte Strenge, die Feindin der Malerei, ein treffliches Beispiel.

An einer ununterbrochenen Reihe kunstgeschichtlich wertvoller, künstlerisch anregender Bilder läßt sich in unserer Galerie die Entwicklung der *oberitalienischen* Schulen, voran der *venezianischen,* verfolgen.

Zur Zeit, als Florenz schon ein Jahrhundert großer Malerei durchlebte, mußte die Malerstadt Venedig noch fremde Meister rufen. *Gentile da Fabriano,* dessen helle, golddurchsetzte Farben und heitere, schwanke Gestalten sich zwischen Gotik und Renaissance zu drängen scheinen, und an das Geschlecht der gleichzeitigen alten Kölner Meister erinnern, gehört der Kunstgeschichte von Umbrien, Venedig und Florenz zu gleichen Teilen an. Er war der Lehrer des alten Jacopo Bellini, dessen Söhne Giovanni und Gentile die großen Meister der venezianischen Frührenaissance geworden sind, der erste sogar der Lehrer für Giorgione, Tizian, Palma.

Antonio Vivarini aus Murano interessiert durch herbe und frische Köpfe mehr als durch seine überladenen Kompositionen, wie in der „Anbetung der Könige", aber wichtig ist er als Stammvater einer Künstlerfamilie, die mehrere Generationen hindurch gute Maler hervorbrachte. Ihr letzter, Alvise, konnte noch am Uebergang zum Cinquecento vortreffliche Schüler aussenden.

Von großer venezianischer Kunst läßt sich erst sprechen, seit ihr von Padua her das Rüstzeug der Perspektive kam.

Mantegna, der Schwager der beiden Bellini, ist der eigentliche Lehrer der Malerei für die Künstler der Lagunenstadt gewesen, eine der wenigen ganz großen Erscheinungen im heiteren Quattrocento. Von seinem hohen Ernst, der an Donatello mahnt, gibt die „Darstellung im Tempel" einen guten Begriff. Man spürt das Feierliche des Vorganges an dem ungewöhnlichen Gehaben der im Steinrahmen sichtbaren Figuren und dem herben Farbenakkord. Sein perspektivisches Wissen dient ihm hier nur dazu, die Gestalten überzeugend zu machen. So bringt er es im Porträt des kriegerischen Kardinal Scarampi völlig zur Illusion des etwas von unten gesehenen, großartig bewegten Kopfes.

Den gleichen herben Ernst, freilich ohne die Poesie des gestaltungsgewaltigen Meisters, hat alles, was in Oberitalien in seinen Bann kommt. Sein Mitschüler *Marco Zoppo* erschreckt durch die fast nordische, unbeugsame Wahrheitsliebe den häßlichsten Modellen gegenüber, aber das Auge findet in der Landschaft über dem Thron der Madonna Erholung.

Charaktervoll wirkt Mantegna's Ferraresische Gefolgschaft: *Cosma Tura* mit unendlichen zusammengetragenen Studien in seinem großen Altarbild und *Ercole de Roberti* mit der Gesuchtheit seiner Proposition in der Gestalt des Täufers, die doch wieder durch das feine Licht über Körper und Landschaft anzieht. Voll frischer Poesie steigt uns *Francesco Cossa's* Herbst entgegen, in freier Untersicht; einst hatte die Figur ihren Teil am perspektivischen Schmuck eines holzgetäfelten Saales in Ferrara und mit ihr wehte die frische Luft der Berge herein.

In Vicenza folgte dem Paduaner Meister *Bartolommeo Montagna,* dessen männliche Gestalten mit ihrem kräftigen Wesen oft wie in dem Berliner Madonnenaltar vor köstlichen Landschaften stehen.

In Venedig aber erst hat *Giovanni Bellini* die Lehre seines großen Schwagers weiterentwickelt und malerisch bereichert. Bei dem „Leichnam Christi", den Engel halten, ist mit unerbittlicher Strenge jede Spur des Leidens aufgezeigt, der vorgereckte Arm, der rückwärts gesunkene Kopf sind Wunder der Verkürzung und doch verweilt man nicht bei diesen technischen Freiheiten; denn sie dienen nur dem Ganzen, dem Eindruck der Hilflosigkeit, den die sanfte Klage der Engel begleitet. Ein weiches wie reflektiertes Licht umhüllt den Körper und mildert selbst den Schrecken der Totenfarbe und der Wundmale, deren Rot zu der Harmonie nur als zarter Klang stimmt.

Auch das Wunder der „Auferstehung" ist in Farben erzählt. Das

Auge des Venezianers ist gestimmt für den Wechsel im Spiel der Atmosphäre, und wie ihm der Mensch von der Landschaft unzertrennlich ist, in der er soviel Leben sieht, so wird es in Venedig ein Element poetischer Erzählung, durch die Stimmung in der Natur den Vorgang zu begleiten. Hier wirkt schon die frühe Morgenstunde seltsam erregend; während das kommende Licht beginnt die Wolken zu säumen, die Berge und höchsten Zinnen über die Schatten der Täler leuchten, schwebt vom frühen Licht verklärt die Gestalt des Verklärten aufwärts. Dramatisch wirken hier nicht die wenig bewegten Figuren, sondern das Leben der Landschaft; sie hört gerade wie bei den Niederländern hier in Venedig auf, Hintergrund zu sein.

An den Madonnenbildern Bellini's läßt sich seine Entwicklung verfolgen vom herben Naturalismus der Schulung bei Mantegna und der strichelnden Technik in zäher Tempera bis zu der echt venezianischen, aber erst durch ihn gefundenen und aufgezeigten Weichheit der Formen und des Lichtes, das nun die Körper und Farben goldig umhüllt, und wie bei der Madonna mit dem stehenden Kind vor rotem orientalischen Teppich die verschiedensten Stoffe zur Harmonie bringt. Ein Blick auf Dürer's venezianische Madonna, die unter dem Eindruck solcher Schöpfungen Bellinis entstand, zeigt, was jeder von beiden Meistern vor dem andern voraus hatte und für sich behielt.

Bellini's toter Christus ist noch in der alten spröden Temperatechnik gemalt, bei der jede Farbe, ehe sie variiert werden konnte, erst trocknen mußte; die Technik bedingte ein Stricheln, das Ton und Schattierung aus einzelnen Linien, bald enger, bald weiter zusammensetzte — aber dies mühsame Arbeiten hat den freien Ausdruck malerischer Empfindung so wenig zu hemmen vermocht, daß man eine Steigerung kaum noch für möglich halten sollte. Und doch kam sie für Bellini selbst und seine Zeitgenossen, als Mitte der siebziger Jahre Antonello da Messina unter niederländischen Einflüssen gebildet, seine Kenntnis der Oelmalerei in der Lagunenstadt heimisch machte. Jetzt erst, als das flüssige Bindemittel jeden künstlerischen Wunsch im Augenblick, da er sich aufdrängt, auch erfüllt, wo jede Beobachtung vor der Natur im gleichen Moment ausgedrückt werden kann, gewinnt die venezianische Malerei ihre eigenste Sprache, die Farbe und den Ton. In leuchtenden Leinwandbildern, weil das Fresco die Seeluft nicht verträgt, spannen sich fortan die Erzählungen der heiligen Legenden über die Wände hin, besonders die Oratorien der zahlreichen Bruderschaften erhalten zwischen Paneel und Kassettendecke ihren Schmuck, der heute

noch, aus dem alten Zusammenhang gerissen, die Besucher der Akademie in Venedig entzückt und besonders *Gentile Bellini's* und *Carpaccio's* Namen beliebt gemacht hat.

Carpaccio's „Priesterweihe" des hl. Stephanus ist ein typisches Beispiel dieser Oratorienbilder, die in langer Reihe mit ihrer entzückend gegebenen Räumlichkeit die Wände öffneten. Sie schildern Luft und Sonne und Seewolken im venezianischen Land, das Treiben fremder Völker, bunte Trachten und Tiere, nur darf man von ihnen Erzählungen im Legendenstil der toskanischen Gothiker nicht erwarten und nicht verlangen, daß das Thema die Hauptsache des Bildes sei. Das Milieu ist es, dem der Venezianer seine ganze Aufmerksamkeit schenkt, oft übertönt es die Darstellung, aber ebenso oft hebt es sie. Ihm verdankt *Alvise Vivarini's* Altarbild seine Feierlichkeit. Kein Florentiner hätte einen so großen Raum im Bild leer von Figuren gelassen, wie er; dem Venezianer aber ist dieser Raum nicht leer: er kennt von S. Marco her die erhebende Wirkung der Goldkuppeln und weitgespannter Wölbungen, in denen das Licht und durchleuchtete Schatten weben. In solcher Nische von grünem Marmor und Porphyr, unter weiß und goldenem Kassettengewölbe baut er den Thron der Madonna und läßt von den Pilastern, die diese Nische flankieren, Bögen zum Rahmen des Altars herausschwingen. Nach venezianischer Gewohnheit hatte der wirklich plastisch geschnitzte oder gemeißelte Rahmen dann die gleichen Pilaster wie die Nische im Bild, so daß die Illusion, als sähe man über den Altartisch weg in eine herrliche Nische mit den heiligen Gestalten, vollkommen gewesen sein muß. Nur an wenigen Stellen in Venedig und im venezianischen Festland ist diese alte Wirkung noch erhalten. Hier in der Galerie hat man sie zu erneuern gewußt, und je weiter man den Standpunkt wählt, umso gewaltiger ist die vom Künstler beabsichtigte Wirkung.

Alvise, der Letzte der alten Künstlerfamilie, hat seine angestammte und ererbte Stellung durch die Bellini und ihre Gefolgschaft bedroht gesehen, aber von seiner Kunst, der bei einer gewissen Strenge ein feines Walten des Lichtes und Halblichtes eigen ist, gehen bedeutende Meister aus, *Cima da Conegliano* und *Lorenzo Lotto.*

Cima's besonders würdige Heiligenversammlung hat sich unter einer marmorgetragenen Mosaikkuppel im vollen Sonnenlicht um den Thron der Madonna vereinigt; dies Licht auf seinem Gang zu verfolgen, kommt geradezu einem landschaftlichem Erlebnis gleich und Cima zeigt sich darin als echter Venezianer: solch lyrischer Akkord klingt ihm von allen Seiten zusammen, während er als Erzähler völlig versagt. Die „wunder-

bare Heilung des Anianus“ ist nichts als eine völlig triviale Straßenszene; aber wenn wir auch das Wunder versäumen, so sehen wir doch, wie einst venezianische Plätze erschienen, als der Marmor der Inkrustationen noch frisch in der Farbe war, welch buntes Leben sich daran vorüberschob und wie diese orientalisch antike Pracht der Architekturbilder den malerischen Sinn geweckt und gefördert haben muß.

Seltsam mutet unter all diesen Wahrheitssuchern die Erscheinung *Carlo Crivelli's* an. Er gefällt sich darin, den Zurückgebliebenen zu spielen und bei seiner Farbenempfindung und seinem untrüglichen Auge Bilder zu malen, die primitiv erscheinen, als wären sie aus den Tagen des alten Vivarini, während er ein Altersgenosse des Jüngsten, Alvise's, war. Gern hat er, fast wie in Stilleben, den Glanz alter Brokate und Damaste mit gebrochenen Farben von Marmor und mit Früchten in heller Sonne vereinigt und er, der die Goldfäden dieser Muster in Licht und Falten täuschend zu malen versteht, setzt in schwerem Relief dicke Goldornamente auf, genau wie seine sehr sicher gezeichneten Figuren gelegentlich die affektiertesten gotischen Bewegungen ausführen, als wollte er seine fortgeschrittene Kunst negieren, ein Sonderling, dessen Psychologie wir in unseren Tagen kunstgeschichtlicher Rückblicke verständlicher fänden als in jenen Zeiten der Regeneration.

Von den Führern der venezianischen Hochrenaissance begegnen wir den kostbarsten Proben.

Man muß *Giorgiones* Jünglingsporträt mit dem prächtigen Kopf *Antonello's da Messina* daneben vergleichen, um zu erkennen, wie auch hier die neue Zeit vom bloßen äußeren Abbild zur Gestaltung von innen her überging. Der Kopf *Antonello's* wirkt vortrefflich als Bericht, fein im Leben der Züge und der am Blick des Malers hängenden Augen. Aber gegen Giorgione's Bild erscheint er doch nur wie eine hinter die Ballustrade geschobene Büste. Hier löst die Figur sich von der Schranke schon allein durch die bewegliche Hand, und der Blick, obwohl fest auf uns gerichtet, hat wie der Körper vollkommene Bewegungsmöglichkeit. Man versteht vor dem ruhigen Spiel dieser Züge, daß die Zeitgenossen meinten, unter der Haut das Blut kreisen zu sehen. Schließlich bleibt der Eindruck eines Erlebnisses, weil wir ganz unzerstreut im Bann dieser lebendigen Persönlichkeit standen, die zum erstenmal vor dem neutralen, zu Inkarnat und Kleid gestimmten Hintergrund isoliert ist.

Diese geistige Beweglichkeit lebte nur in *Tizian* weiter. Die anderen Genossen Giorgione's aus dem Atelier Bellini's haben als Erbe ihres früh gestorbenen Mitschülers nur ein starkes Lebensgefühl zu kultivieren

gewußt, das sich am naivsten in den weiblichen Halbfiguren Palma's kundgibt, für deren Genre Burckhardt das Wort „Existenzbild" geprägt hat, gleichsam als handle es sich wie bei einem Stilleben um etwas, das des Anschauens lohnt. Wie geistloses Fleisch durch Licht und Farbenkontraste für den Maler geadelt werden kann, dafür sind die Venezianerinen *Palma's* treffende Beispiele. *Sebastiano's* junge Römerin, die noch in venezianischem Kolorit und mit venezianischem Blick für die Landschaft gemalt ist, bleibt ein köstliches Arrangement von Stoffen und blühenden Formen zu einem tieftönigen koloristischen Effekt, dem zuliebe über den Bergen schon Abendstimmung liegt, während das Modell seine Schönheit im Tageslicht des Ateliers sehen läßt.

Aus *Tizian's* Frühzeit, da er malte, was Giorgione verheißen hatte, fehlen leider die Bilder. Der Mann im schwarzen Kostüm mit roten Unterärmeln und Silberagraffen gehört schon der beginnenden Alterszeit an, das heißt bei Tizian etwa der Mitte seiner sechziger Jahre. Man spürt damals in jeder Aeußerung des Meisters den Dramatiker: die gemessene Ruhe der Haltung ist nichts als Gewöhnung, die der Meister durchschaut; hinter diesen Augen kreisen Pläne und die Hand hängt reizbar mit dem Daumen im Gürtel. Wie weit geht das alles über Giorgione und Tizian selbst — den Tizian der „Flora" und der „himmlischen und irdischen Liebe" — hinaus. Nur Rembrandt hat diese, um Linienfluß unbekümmerte Lebhaftigkeit der Zeichnung. Zu der kleinen Clarice Strozzi gehört für diesen Maler vor allem die Bewegung, wie temperamentvoll sich der Kopf dreht, wie der Körper ihm folgen will und die schwere Seide ins Schwanken kommt. Wiederholt hat er die Kontur gesucht, bis der flüchtigste Moment gefunden war und der weiße Stoff mit seinen besonderen Falten und Brüchen ist modelliert, bewegt, gefärbt mit denselben Pinselzügen in blau, rosa, crême, allen Perlmuttertönen, nur nirgends mit weiß, gerade wie am schimmernden Hals ein Durcheinander von Flecken das leuchtende Fleisch vorzaubert. Dies flimmernde Wunder ist dann inszeniert zwischen dem Grau und Braun von Wand und Postament und gegen das Grün und Blau der Ferne; der rote Stoff bringt zu der Harmonie des Bildes den reichen Ton und macht es dekorativ genug für einen Saal in dem berühmten Florentiner Familien-Palast, aus dem es unmittelbar mit manchem anderen Werk in unsere Galerie gelangte.

Acht Jahre später hat der dreiundsiebzigjährige Meister das Bild seiner Tochter Lavinia und sich selbst gemalt; sein später Stil verzichtet auf den früheren Prunk der Lokalfarben und hat den Reichtum an Leben im Ton der Stoffe und tanzenden Lichtern gefunden. „Lavinia" ist wieder

ein echt venezianisches Existenzbild, wie Sebastian's Dorothea, aber nicht von der schmachtenden Art der beginnenden Hochrenaissance, sondern von dem jugendlich dramatischen Schwung des greisen Meisters, der nach Aretino's Bericht im Kopf jeder Frau das Herausfordernde zu finden meinte. In aller Ueppigkeit an Fleisch, Stoffen, Schmuck, Geräten und Früchten tritt farbiger Glanz zurück. Rembrandt's Monochromie scheint hier vorweg genommen, aber knisternd, wie aus der Tiefe, brennt das Feuer der Leidenschaft in diesem Reichtum an Goldtönen, die ihm das Licht erweckt. Dies Element in Bewegung, in breiter Bahn und huschenden Reflexen über Kopf und Nacken und Arm ergossen, entzündet ihm das Leben und wie Funken sprüht es am flatternden Schleier hin, um aus der dämmernden Berglandschaft noch die Kaskade eines Baches aufblinken zu lassen.

Dies heute vielzitierte und noch mehr ersehnte künstlerische Temperament zeigt sich dann leibhaftig in seinem Selbstbildnis. Mit solchem Blick und Atem verträgt sich die Ruhe nicht und trommelnd zuckt die Rechte auf dem Tisch, das seidene Wams flimmert und die kaiserliche Gnadenkette schaukelt an der Brust. Das Bild ist nicht vollendet und wir danken ihm darum den Einblick in die Arbeit des Alten, der seine Bilder „musterte, so scharf, wie die Züge eines Todfeindes“ und vor dessen „fleckiger Manier“ ein Zeitgenosse warnte: „Ohne sein Können sollte keiner sie sich anmaßen“. Die Hand auf dem Tisch kann zur Offenbarung werden: mit etwas Olive-Grau angelegt, ist sie in vier braunroten Strichen fertiggezeichnet, modelliert, verkürzt und mit vier weißen Spritzern an den Nägeln bewegt. Man versteht hier, daß der Maler der Flora und der Assunta mit siebzig Jahren eine neue Bahn einschlagen konnte, um auf ihr noch einmal ein Menschenalter lang vorzudringen zu einem Ziel, das heut so erstrebenswert gilt, wie damals. Mit dem alten Tizian ist die moderne Malerei geboren.

Die Genossen von Tizian's Frühzeit erscheinen neben ihm mit allen Vorzügen primitiv, wie *Catena* in seinem Fuggerporträt, oder verworren und richtungslos wie *Bordone,* dessen schöner großer Altar nur den Reiz wundervoller satter Färbung für sich hat.

Einzig *Lorenzo Lotto's* Kunst hat ihren ganz persönlichen und feinen Klang, der über die Zeiten hin für uns vernehmlich und verständlich ist, wie aus unseren Tagen. Aus der alten Kunst wirkt vielleicht nur noch Vermeer so selbstverständlich auf uns. Neben den starken Koloristen aus Bellini's Schule, mit denen er die Hochrenaissance in Venedig eröffnet, gibt Lotto Farbenharmonien, die nicht auf der Palette gesucht,

sondern im Leben gefunden scheinen. Sein Bildnis des blassen, schwarzbärtigen jungen Mannes, vielleicht ein Selbstporträt, bietet sich neben Sebastianos Dorothea zum Vergleich. Kein Ton im Bild, der nicht beobachtet, keiner der erhitzt oder gesteigert wäre; die feinen Nuancen fallen ihm ungesucht auf und wir verstehen sie voraussetzungslos. Welche Feinheiten findet er im schwarzen Wams und wie weiß er vor der durchleuchteten roten Gardine die Blässe des Kopfes zu zeigen, während ein Stückchen sonniger Lagune entzückend hereinblinkt. Der „Architekt" wird ganz seinem schönen Bart zuliebe auf Schwarz gestimmt. Vom Schiefer bis zur oliven Tönung erfüllt es das Bild, nur die weiße Rolle und der blaue Stein im Ring geben farbiges Leben; im gleitenden Licht erhöht sich die Lebhaftigkeit der Zeichnung; wie der Schatten des Baretts gerade über die Augen hinfällt, spüren wir, daß diese Haltung veränderlich ist. Er liebt es, seinen Porträtierten eine schräge Neigung zu geben, die momentan wirkt, als wollten sie verbindlich mit uns Kontakt nehmen. Diese Nervosität der Haltung läßt ihn in religiösen Bildern oft bedenklich, fast zu wenig ernst erscheinen. Der „Abschied Christi" von seiner Mutter war wohl einst weniger laut in den Farben; die Geziertheit der Pose Christi bleibt uns gerade bei Lotto unverständlich, aber wie lebhaft und frei spielen diese Personen vor uns; wie fein ist die andächtige Gestalt der Stifterin in Blick und Haltung charakterisiert und welche Reize findet er darin, die Räumlichkeit zu schildern mit Hell und Dunkel und den feinsten Halblichtern. Daß er sich überlegen in der Perspektive fühlt, beweist das Spiel mit Kirschenzweig und Cartellino, die er an den Rahmen zu stecken scheint, um die Distanzen im Raum messen zu lassen.

Lotto hat sich bei seinem Wanderleben viel an den Plätzen des venezianischen Festlandes aufgehalten, das bis gegen die Lombardei reichte und außer Parma und Verona auch Brescia und sogar Bergamo umfaßte. Alle diese Städte sind in ihren Lokalschulen Venedig untertan geworden, ohne doch ihren Charakter zu verlieren.

Bergamo hat einen der größten Porträtisten in *Giov. Battista Moroni* hervorgebracht. An ihn pflegte Tizian die venezianischen Nobili zu weisen, wenn sie als Beamte nach jenem westlichen Platz gingen. In ruhiger Lebendigkeit, die überraschend unbefangen und selbstverständlich wirkt, ist dieser Meister nur von Velasquez übertroffen, dem er vieles vorwegzunehmen scheint, vor allem die bewegliche, vom Grund gelöste Silhouette der Gestalten, und den feinen grauen Ton.

Die Schule von *Brescia* wird durch ihre zwei Heroen in kostbaren Beispielen vertreten: von *Moretto* die beiden Humiliaten in Verehrung

vor der hl. Anna Selbdritt; ihre würdigen Gestalten in weißen Kutten fügen sich glücklich der Harmonie in Grau gebrochener Töne ein, die der Maler der hl. Justina liebt. *Romanino's* Farben dagegen sind der Ruhm der Schule; tief und leuchtend, stets in irgend einer aparten Nuance, wie hier das Rot im Lilienmantel des hl. Ludwig oder das Flaschengrün bei Rochus machen sie seine neben Moretto sonderlich schlecht erscheinende Zeichnung völlig vergessen. Ein ganz seltenes Stück dieser Schule ist *Savoldo's* Mädchen im Regentuch; unter so vielen Heiligenbildern mutet sie wie eine Vorahnung der Genreszenen und Typen im 17. Jahrhundert an, aber die scharfen Falten mit huschenden Lichtern, die etwas von der Spiegelung auf erregtem Wasser haben, erinnern an den frühen Tizian. Vor dessen Auferstehung in S. Nazaro zu Brescia hatte der Künstler sich für sein ganzes Leben entzündet.

Aus der lombardischen Schule, ehe sie völlig in Lionardo's Bann kam, besitzt die Galerie Madonnen des liebenswürdigen, den deutschen Meistern besonders nahen *Borgognone;* von dem schönen Blau und Gold, womit er einige Fresken in der Certosa bei Pavia schmückte, geben auch diese Tafelbilder genug.

Die Hochrenaissance hat dann hier unter dem Eindruck von Lionardo's großer Kunst die gewonnene Freiheit und die neuen Malmittel besonders glücklich an die Verherrlichung der Frau gesetzt. In *Luini's* Freskenfragmenten, die zu den besonderen und wenig beachteten Schätzen des Museums gehören und in *Boltraffio's* heiliger Barbara wird man strahlender Laune, Güte und Hoheit begegnen, als würde durch solche Frauengestalten des großen Meisters Bahn bezeichnet.

Eine besondere Gunst des Schicksals hat das Hauptwerk *Correggio's* aus seiner reifsten Zeit die „Leda" in die Sammlung Friedrichs des Großen geführt und dazu noch eine gute Kopie der „Jo" in Wien gefügt. Wenn die Dresdener Galerie mit ihren vier großen Altären einen unerreichbaren Vorsprung hat, so dürfen wir uns dieser Mythologien besonders freuen. Hier lag doch das eigenste Reich des großen Zauberers, dessen Amoretten sich wohl in großen Scharen, aber nur wie durch einen launigen Irrtum ihres Schöpfers in den christlichen Himmel verirrten.

Da er kaum jemandem unter den großen Meister der Hochrenaissance etwas schuldig ist, sondern gleichzeitig mit ihnen, mit Raphael und Tizian ganz für sich auf diese Freiheit der menschlichen Gestalt kam, so darf man wohl sagen, daß erst seit seinen Bildern die Sinne der antiken Welt in ihrer göttlichen Unbefangenheit wieder lebendig sind; das letzte Stück Renaissance, das noch fehlte. Hundert Jahre vor Rubens

ist er wahrhaft antikisch ohne von der Antike etwas zu entlehnen: erst er hat des „Körpers goldene Lebensflamme“ entdeckt und gegen dies weiche Zucken und Leuchten der Glieder erscheinen Raphaels Gestalten wie bewegte Statuen, die strahlenden Körper der Venezianer materiell. Die Landschaft umfängt die „lieblichste von allen Szenen“ in mildem Licht und Dämmerschatten. Mit dem Abendschein durchzieht das Rauschen der Schwäne die Luft und Amors Lautenspiel schwirrt schalkhaft lockend und triumphierend durch die Wipfel der Bäume.

Künstler haben sich von jeher durch die Tat zu ihm bekannt, von Rubens bis Boucher und Fragonard, bis Prudhon, ja bis zu Canova. Tizian allein darf sich rühmen, den kommenden Geschlechtern dauerndere Gesetze hinterlassen zu haben.

Am Ende der Renaissance besaß nur Venedig noch eine lebendige Kunst. In Mittelitalien waren die Schulen der großen Meister im Manierismus richtungslos verirrt, nur Tizians Kraft riß über seinen Tod hinaus die Schule fort auf der einmal gewählten Bahn zur Natur. Sein Altersziel war noch die Eroberung des Lichtes gewesen. Sie wird vollständig gemacht durch die zwei Besten seiner Gefolgschaft: *Tintoretto* und *Paolo Veronese,* die ihre Kunst im großen Zug bei den Dekorationen des Dogenpalastes sehen lassen und auf die Nachwelt bringen durften.

Tintoretto, von dem als Devise „die Zeichnung von Michelangelo und das Kolorit von Tizian“ überliefert wird, ist neben einer dekorativen „Allegorie“ besser mit seiner „Verkündigung“ vertreten. Die frühere zarte und menschlich unmittelbare Empfindung im religiösen Bild ist dem Italiener in der Zeit der Gegenreformation verloren; nur schwer verstehen wir die Grandezza der Jungfrau, die einer von Michelangelo aus dem Marmorblock erweckten Gestalt gleichsieht, und der Engel erscheint fast trivial; aber das mystische Wunder vollzieht sich im Licht; es bricht mit dem himmlischen Boten, ihm voraus in breitem Strom, aus dem Gewölk hervor, wie ein Sonnenregen rieselt es über den Gartenweg und auf seinen Strahlen schwirrt flimmernd der heilige Geist herab. Hier wird es klar, daß Licht, Bewegung, Element, fast sichtbarer Körper ist; dem Maler ist es nicht bloß in seiner Wirkung offenbar, er hat es selbst zu fassen und im lebendigsten Augenblick zu bannen verstanden, wie es nach ihm erst wieder Rembrandt gelang.

Diese Empfänglichkeit des Auges für ein Fluidum — wir nennen sie gern modern — bringt ihn auch zu jener vollkommenen Zerlegung der Farben, die beim alten Tizian begann. Tintoretto hat sie mit einer Sicherheit der Wirkung durchgeführt, die heute erst wieder vollkommen ge-

würdigt werden kann. Ihr verdankt der jüngsterworbene Senatorenkopf sein beinahe schreckhaftes Leben der Materie, die allerdings auch von innen her aufs Stärkste und Zarteste beseelt ist, wie denn der Künstler als Porträtist in vollen Ehren neben seinem Meister bestehen darf. Er ist der Maler der herrschenden Nobili geworden, deren rote Amtsrobe ihm jedesmal ein neues koloristisches Motiv bietet: in unserem Prokuratorenbild leuchtet sie unheimlich zu dem ergreifend geschilderten Greisenkopf und was der Blick durchs Fenster an impressionistisch gefaßter Landschaft gibt, würde für sich allein mit dieser Lebhaftigkeit der Atmosphäre, wenn es heute erschiene, sofort verstanden werden. In dem Bild des „hl. Markus mit den Verwaltern der Staatseinkünfte" streift das Auge zwischen den Figuren durch über die Terrasse hin auf ein köstliches Stück venezianischer Situation.

Paolo Veronese läßt sich bei uns in seiner besonderen Eigenschaft als Dekorationsmaler kennen lernen. Sein Plafond aus dem Pal. Pisani gibt, in die Decke eines Kabinetts eingelassen, obwohl das richtige Licht und die goldenen Kassettenrahmen fehlen, eine Vorstellung von dem Reichtum und der Heiterkeit solcher venezianischer Dekoration. Aber Veronese ist über dieses handwerkliche Können hinaus bewunderungswürdig, wie er die Decke in lichte Atmosphäre umdichtet und wie er das Steigen und Wallen silbernen Gewölks in den Sonnenstrahlen mit landschaftlichem Fühlen schildert. Die Farben haben von seiner Heimat her den feinen grauen Ton, der für die Atmosphäre Venedigs prädestiniert scheint. Seine Figuren stehen mit ihrem Fleisch weich gegen das leuchtende Firmament; über den kräftigen Gestalten eine Zartheit der Nuance, die ihn neben Tintoretto stets erfreulich erscheinen läßt. Die großen Allegorien aus dem Fondaco dei Tedeschi sind besonders wirkungsvoll komponiert, die Massen frei gegen Luft und Fernblick abgewogen. In dem Bild „Minerva und Mars" bietet ein Stückchen feinster Malerei ohne jeden Vergleich rundum der behelmte Kopf der Göttin und ihr Rücken vor dem wolkenumzogenen Himmel. Dies Fleisch bei der Bewegung der Arme in leichter Muskelspannung zuckend, leuchtend und von zarten Schatten modelliert, hat seinesgleichen nicht und muß hier ersetzen, was unserem Museum im Vergleich etwa zur Dresdener Galerie an Werken Paolo's fehlt.

Der heut viel diskutierte, in Spanien heimisch gewordene *Domenico Theotocopoli gen. el Greco* ist in vielen Kühnheiten Tintoretto's Genosse, doch über ihn hinausgegangen, ähnlich wie *Francesco Bassano,* dessen „Samariter" die leidenschaftlich empfundene Landschaftsstimmung der Spätvenezianer in kühner Improvisation gibt.

Während hier in Venedig die Malerei sich an der Natur immer wieder freudig erneut, ist für das übrige Italien das Reformwerk nötig geworden, das die Künstlerfamilie der *Caracci* mit ihrer „Accademia“ in Bologna glaubten durchführen zu können. Studium der besten alten Meister, der Antike und der Natur, so lautet das etwas sterile Programm dieser, Eklektiker oder Akademiker genannten, Gruppe. Ihr großes Können und ihre solide Schulung, die sich besonders in guten Porträts zeigte, haben ihnen in Bologna und Rom bald Ehren eingetragen, die heut bestritten worden sind. Was damals an Kämpfen die italienischen Künstler in Atem hielt, spricht auch hier deutlich genug von den Wänden.

Guido Reni's Heilige, Paulus Eremita und Antonius Abbas zu Füßen der Madonna sind durch einen Zufall neben den hl. Mathäus seines ergrimmten Widersachers *Caravaggio* geraten. Der allgemeine Geschmack wird heute noch sich für den Maler der „Aurora“ und des „Ecce homo“ entscheiden. Seine Madonna hat die „madonnenhafte“ Anmut, seine Greise wallenden Bart und die würdige Haltung, unter denen man sich gotterfüllte Personen gemeinhin zu denken liebt. Sie sind vortrefflich studiert nach schönen Modellen, aber dabei blieb es und weil der Künstler ihr Schicksal und ihre Stimmung nicht innerlich erlebte, konnte er sie nur äußerlich gestalten. *Caravaggio's* Evangelist ist gewiß kein Heiliger, aber ein Mensch, der mit seinen Gedanken allein und ganz unbekümmert um den Eindruck bei der Sache ist. Der unbeugsame Naturalist aus der Lombardei holte sich für den Jünger das Modell lieber aus dem Volk, als aus den Vorräten der Akademie. Er tat dasselbe für den Engel, aber er weckte durch das scharfe Licht ein farbiges Interesse, das die Schrecken der Erscheinung wesentlich mildert und er gibt jedenfalls Charakter und keine Pose. War es eine Verirrung, so führte sie zum Leben zurück, Guido Reni's gute Erziehung bleibt am Wege liegen.

Der Mathäus wurde als „indecente“ aus der Kirche, für die er bestimmt war, entfernt, aber für Caravaggios Streben entstand ein mächtiger Zeuge: Rubens, auf dessen frischen Sinn keiner seiner Zeitgenossen den Einfluß geübt hat, wie der auch heut noch geächtete finstere Lombarde. Er hat ihn kopiert und gesammelt und von ihm im eigenen Naturalismus bestärkt malte er, nach Antwerpen zurückgekehrt, in Caravaggio's Licht und Kolorit seine berühmte Kreuzabnahme.

Auch Neapel, das an der italienischen Kunst bis dahin kaum tätig teilgenommen, schickt in unverbrauchter Kraft Kämpfer gegen den Eklektizimus; dabei den genialen *Salvator Rosa.* Seine romantische Natur spricht aus der Abruzzen-Landschaft: der schöne Wuchs der Bäume

gegen Wolkenzug und blaue Ferne gesehen, wirkt unmittelbarer und ungesuchter heroisch, als bei irgend einem der Zeitgenossen.

Beiweitem zu wenig gekannt ist *Domenico Feti,* der Maler des Elias in der Wüste. Goethe hat sich in seiner Jugend beim Besuch der Dresdener Galerie zu seinen Verehrern bekannt, weil er sich als trefflicher Erzähler „durch seinen liebenswürdigen Pinsel empfahl." Es ist heute an der Zeit, die höchst aparte farbige Wirkung zu würdigen: wie der Engel vor dem lichtlosen Grau der Luft steht und zuckend lebendig mit den Händen in den Schatten taucht; ein Bildchen, geeignet, dem lang vergessenen Meister Freunde zu werben. In Dresden findet man das meiste von ihm.

Es gilt überhaupt, in dieser vielgeschmähten Zeit italienischer Kunst Entdeckungen zu machen und dem Modeurteil, das diese Meister in Bann getan hat, zum Trotz mit frischem Auge ihre oft ganz modernen Schönheiten aufzuspüren. Die italienischen Jubiläumsausstellungen haben manche Ueberraschung gebracht. Im Porträt, vor die Natur gebannt, werden selbst so manierierte Künstler, wie der verrufene *Carlo Maratta* in seinem Herrn mit dem Spitzenkragen, schlicht und sachlich und zeigen ein Lebensgefühl, wie nur die besten Holländer.

Seit man bezweifelt hat, daß der dicke Feldhauptmann der sogenannte „Borro" von *Velazquez* stammt, ist man auf der Suche nach dem großen italienischen Autor des Bildes, — bis man ihn findet, mag es sein Ruhm sein, daß man für sein Werk — mit Recht — nach dem höchsten Namen griff, von dem man nicht leichten Herzens abgehen kann.

Man weiß, daß der wirkliche Borro den Barbarinipapst besiegte, aber man weiß auch, daß dieser fette Gesell, der über dem Bienenbanner triumphiert, die Züge des berühmten Feldhauptmannes nicht trägt. Vielleicht darf man sich erinnern, daß komische Personen am spanischen Hof historische Helden travestieren durften, und daß Velazquez eine davon sogar als Don Juan d'Austria malen konnte. So mag hier ein Narr in die Rolle des vielgenannten Papstbesiegers hineingereizt und dann in der Siegerpose verewigt worden sein. Wirklich hat die plakatmäßige Kühnheit der Untersicht, und die vollkommene Natürlichkeit der Beleuchtung mit dem flimmernden Kontur ihresgleichen bisher nur in der Kunst des großen Spaniers oder später Tiepolo's.

Als im 18. Jahrhundert überall eine neue Malerei der Helligkeit und zarten Färbung aufkam, hat nur Venedig an die alte Kunst anknüpfen können. Sein letzter Monumentalmaler, *Giovanni Battista Tiepolo* ist der Schüler der großen Renaissance-Meister, unter denen er sich über hundert Jahre rückwärts Paolo Veronese zum Führer wählte. Die prunkvollen

Ordenskirchen der Dominikaner stattet er mit Altären und Deckenbildern aus, für deren Art das Martyrium der hl. Agatha und die kleine Plafondskizze vorzügliche Beispiele geben. Die Illusion der Lichtmalerei bei diesem nachgeborenen Schüler Veroneses wird durch die kühnste Perspektive unterstützt. Der einst hochgestellte Altar ließ eine Terrasse hinaufblicken, wo das Drama der hl. Agatha spielt. In voller Sonne, die das matte Gelb der Draperie durch Reflexe dem erblassenden Fleisch der Märtyrerin nahebringt, zucken Antlitz und Glieder, während ein kühles Blau und das derbe Rot des Henkers die Helligkeit um so leuchtender heraustreten lassen. Bei dem Plafondentwurf scheint sich die Architektur der Deckengesimse in die Luft hinein fortzusetzen; die Terrasse steigt zur Säulenhalle der Kirche hinauf, wo in schimmernder Sonne Dominikus der von unten her andrängenden Gemeinde den Rosenkranz und seine beseligende Bedeutung weist. Und wie in einen Strudel von Licht hineingerissen, erkennt das Auge dort, wo der hellste Schimmer blendet, die Himmelskönigin auf lichten Wolken, ein Aufsteigen von irdischer Finsternis zur Klarheit, emphatisch, aber fortreißend wie die heilige Funktion in diesen reichen Kirchen.

Das befremdlich Aeußerliche dieser religiösen Kunst bringt uns die Kreuztragung, ein Entwurf für S. Alvise in Venedig zum Bewußtsein, aber welche Wunder an Malerei entfaltet diese Windung des Zuges in Sonne und Dunst. Den verschiedensten Farben der Priester, Henker, Reiter und Zuschauer wird durch das Licht jede Härte genommen, während nur in der Hauptfigur ein starkes Blau und Rot wirkt. In Farben drängt der Lärm des Zuges an uns vorüber, aber harmonisch gebändigt.

Ihr bestes hat diese Kunst doch nicht im Kirchenbild leisten können. Als Venedig mit dem Rest seines Glanzes die heiteren Feste feierte, ein ewiger Karneval, Theater und Musik das Interesse der Epigonen erfüllte, die längst begonnen hatten, ihre Ahnenbilder zu verkaufen, da hat Tiepolo an den Wänden der Paläste und öfter noch der Villen im Festland Begleitung und Echo dieser rauschenden Opern gemalt, Mythologien, historische Dramen und Ritterepen im freiesten Stil, den die Phantasie dieser theatertollen Zeit der Bühne entlehnte. Der „feierliche Empfang" ist der Entwurf eines solchen Bildes, sein ganzes Temperament aber sprüht aus der kleinen sonnigen Skizze „Rinaldo und Armida", ein Duett am kühlungrauschenden Brunnen, vom Licht übergossen und eingehüllt, das zitternd vom Marmor der Arkaden zurückstrahlt. Es ist der Stil der Bühne, der damals die Welt der Kunst beherrscht, in Porzellanfiguren sein Spiegelbild findet, aber nirgends solch engen Zusammenhang

mit Leben und Natur bewahrt, wie in diesem letzten Meister der großen alten und zugleich dem ersten Maler der neuen Kunst, den man den Ahnherrn der modernen Malerei nennen wollte. Es war bestimmt, daß er im Ausland einen Schüler finden sollte, der seine Ideen über die Zeit des alles erkältenden Klassizismus hinüber retten konnte, leider nicht in Deutschland, wo sein gewaltiger Freskenzyklus im Würzburger Schloß entstand, ohne Eindruck zu machen, sondern in Spanien; Goya war es, der hier die rettende Brücke schlug.

Als letzten Trieb hat Venedig zur selben Zeit noch eine ihm ganz eigene Landschaftsmalerei hervorgebracht: die Veduten der Canaletto und Guardi's. Der Name Architekturmaler trifft hier doch nur einen Teil, das Materielle. Was diese Meister schildern, sind nicht „Häuser von Menschenhand gemacht", es sind vergeistigte Porträts der Venezia, wie Platen und Byron sie gesehen: die „Stadt im Meer". Als gälte es einen Nachruf, so wird verkündet, was sie dem Maler zu geben hatte, die großen Formen verkleidet in kostbarem Gestein, umspielt von der Seeluft, die das Licht verschleiert und färbt, das Element, das Marmor und Fliesen und der Spiegel der Kanäle auffangen und zurückwerfen in von Minute zu Minute wechselndem Spiel.

Erhaben still wirkt der Mittagssonnenschein auf *Canale's* Riva dei Schiavoni, mit der in der Hitze verflimmernden Tiefe, aus der die „Salute" aufglänzt. Und feierlich wieder mutet der Blick ins Abendlicht auf der fernen Riva, während der Marmorbau der „Salute" zauberisch leuchtet und vor den langen Schatten auf dem Wasser die blinkenden Schnäbel der Gondeln vorüberschwanken. Es ist noch immer das alte Geheimnis der dekorativen Komposition seit Tizian: hier vorn die große Masse in Farbe und Formen, drüben der Fernblick mit seiner Tiefe in atmosphärischem Leben; sie halten das Auge gleich beschäftigt. Canale's Neffe und Schüler, *Bernardo Belotto,* hat es in die Welt hinausgetragen und es hat sich dort bewährt; auch ohne den Reiz von Marmor und Seeluft fand das Auge des Venezianers in nordischen Residenzen sein Genügen. In nüchternen Bürgerwohnungen der sächsischen Kleinstadt Pirna erkennt er die großen Formen, in der spielerischen Zierlichkeit des Rathauses den Glanz seiner Heimat wieder, und er entdeckt im Elbtal die silberne Wirkung der Sonne, deren Lichter und Halbschatten von köstlich gezeichneter Staffage belebt und kontrastiert werden, oder beim Sonnenstein die majestätische und drohende Wirkung des Wolkenschattens auf dem schwerfälligen und kunstlosen Bau und drüben den Reiz des roten beleuchteten Kirchdaches vor der Wolke.

Mit so lebhaftem Auge hat er die nordischen Residenzen durchzogen, die damals in einer großartigen Bauperiode ihre heutige Gestalt annahmen: in Dresden, Wien, München hat er gemalt und es ist kaum zu ermessen, wieviel Anregung von seinen Bildern gerade an diesen für die deutsche Kunst so wichtigen Stellen lebendig geblieben ist. Das Evangelium der venezianischen Kunst hat die nordischen Maler an die Schönheit der eigenen Umgebung glauben gelehrt.

Francesco Guardi's Bilder sind erst neuerdings wieder zur vollen Schätzung gekommen. In ihm lebt etwas von dem kühnen um Form unbekümmerten Impressionismus Tintorettos wieder auf, an dessen Landschaftsausschnitte er erinnert. Nur Variationen über venezianische Motive scheint er geben zu wollen. Seine Markuskirche hat ein Portal zu wenig, seine Architekturen wanken und seine Perspektive gerät oft in beunruhigendes Gleiten — aber in Farben, die etwas von der Skala angelaufenen Stahls haben, zeigt er die atmosphärischen Eindrücke aus der Natur dieser wunderbaren Stadt. Schon Aretin hat Tizian aufgerufen, sie zu malen. Beim Blick des Abends von der Giudecca schwimmen die Fundamente im Perlmutterglanz wie eine Fata Morgana im Blau der Luft und des Kanals. Die Loggia der Dogana rahmt mit ihrem weichen Schatten ein Schauspiel ein, das er vor allem liebt, eine heiter wogende Menge, durch alle Sphären der Beleuchtung verteilt, über sie hin der Blick auf die Lagune im Sonnenschimmer mit dem Gewimmel von Gondeln, aus dem sich eben, ein neues Phänomen, die Montgolfière erhebt. Seine Menschen sind nicht mehr Staffage, wie bei den Canaletto, er malt sie als Menge und diese Menge ist ein einziges belebtes atmendes Wesen. Dies Sehen im grossen, das bei rechter Distanz den Zauber seiner Farbenvisionen erst ganz erschließt, macht ihn uns heut wieder vertraut. Als er 1793 starb, war Goya schon 20 Jahre an der Arbeit und ein Künstler wie Spitzweg ist kaum 15 Jahre nach seinem Tod geboren. Durch ihn wird es wieder klar: in Wirklichkeit hat die moderne Kunst nie angefangen und die alte nie aufgehört.

Den besonderen Reiz der *Spanier* wird jeder schon beim Betreten ihres Saales im ersten Eindruck empfinden. Bei ihnen ist die Schlichtheit zuhause, und von all den Konventionen der alten Schulen, die wir so oft erst zu überwinden haben, stört hier nichts. Ihre absolute und untrügliche Sicherheit der Natur gegenüber macht diese im 17. Jahrhundert fast unvorbereitet hervortretende Schule für uns heute um so anziehender, als die Kenntnis ihrer Werke und damit ihres Wertes noch

frisch, kaum ein halbes Jahrhundert alt und heute fortwährend im steigen ist.

Ribera, der als Schuloberhaupt und Hofmaler in Neapel starb, hat bei allem Naturalismus den romanischen Zug zur großen Linie. Sein Sebastian, eine seiner hinreißend schönen Gestalten, ist in jenem, damals fast dogmatischem „Kellerlicht“ gezeigt, das auch Caravaggio liebte, weil alle scharfen Züge des Charakters, Alters oder Leidens darin besonders offenbar werden. Doch diesmal ist die Dunkelheit des Hintergrundes motiviert: eine stürmische Nacht; Wolken jagen über die Mondsichel und ein klarer Lichtstrahl trifft die ergreifend hingesunkene gequälte Gestalt. Dies Leuchten des Körpers ist neu in der Kunst und die Zeitgenossen sagten, Ribera scheine „Fleisch auf die Palette gerieben“ zu haben. Eine ganz persönliche Technik bringt die erstaunliche Illusion zuwege; der Pinsel folgt der Struktur der Haut und modelliert so in Farbe gewissermaßen die Lagerung ihrer Moleküle nach; in jedem Augenblick, bei jedem neuen Ton, der eine Hebung oder Senkung bedeutet, setzt er ab und beginnt neu. An der gezerrten Haut über der Hüfte oder an den Knien wird diese Technik besonders deutlich. Sie war, als in den 1860er Jahren die Aufmerksamkeit französischer Künstler sich auf Spanien lenkte, das erste, was man sich aneignete. Ribot, vor allem aber Courbet, haben mit dem düstern Ton Riberas, der als Mode vorüberging, diese Technik vertreten und so hat sie in der deutschen Kunst durch Leibl, Trübner und besonders Charles Schuch ihre Renaissance und eben erst mit der Schätzung dieser Meister neuen Ruhm erlebt.

Ein Beispiel für spanische Monumentalmalerei gibt das kostbare Stück von *Zurbaran,* auf dem der hl. Bonaventura von Thomas von Aquino nach den Quellen seines Wissens befragt, das Kruzifix zeigt. In solchen Leinwandbildern waren an den Wänden spanischer Klöster die Heiligenlegenden erzählt und wie sie ohne alles Pathos sprechen, wurden sie verstanden. Die ungesuchte Größe der Gestalten und ihr unmittelbarer Ausdruck erschüttert uns heute ganz seltsam, als wäre es unsere Sprache, während gerade dies der modernen Kunst zu wünschen bleibt.

Velazquez Dame in Schwarz, wahrscheinlich die Gattin des Ministers, des Grafen Olivarez, zeigt ihn recht im Gegensatz zu dem begünstigten van Dyck, über die Häßlichkeit seiner Modelle und ihrer Kostüme triumphierend. Er zwingt dem unschönen Schnitt doch zusammen mit der unmöglichen Frisur eine große ruhig ansteigende Silhouette ab, er

läßt die verbitterten und grausamen Züge der offenbar etwas Verwachsenen uns zu einem unheimlichen Erlebnis werden und findet in den raffiniert gewählten Farben des Kleides die reichsten Nuancen von Schwarz, Schiefergrau und Gold. So hebt sich die Gestalt in beweglicher Kontur wie atmend von dem goldgrauen luftigen Ton des Raumes.

Seit Velazquez Kunst durch Sammler und Künstler aus ihrer jahrhundertelangen Vergessenheit in den spanischen Königsschlössern erweckt wurde, ist *Murillo's* Schätzung nicht mehr auf der früheren Höhe geblieben. Daß er schöne Frauen und schöne Kinder gemalt, machte ihn den Wahrheitssuchern verdächtig; doch vielleicht läßt man als Entschuldigung gelten, daß diese Schönheit Volkston in Spanien ist; aber auch ohne sie kann er bestehen. In seiner Naturanschauung und seinem Handwerk ist er nicht weniger ehrlich, wie sein großer Partner und Landsmann; nur war ihm, der in Sevilla blieb, nicht beschieden, über dekadente Modelle die Sonne seines Genius leuchten zu lassen, sondern Madonnen und die Wunder der Heiligen und Mönchslegenden für das Volk verlangte man von ihm. Wie er im Volkston erzählt, das bezeugt am besten sein „hl. Antonius". Der Jünger des hl. Franz, der begnadet wurde, das göttliche Kind auf seinen Armen zu halten, zeigt sich rührend befangen in seiner Ueberraschung mit der kostbaren Last, kaum daß er, der noch wie im Gebete kniet, die Füße in den harten Sandalen zurechtzurücken wagt. Und diese heiter gezeichnete Begegnung von Himmlisch und Irdisch hat nun auch der Maler malerisch empfunden; in die farblose Nacht ist von goldduftigen Wolken die Kinderschar gekommen und aus dem rieselnden Lichtnebel drängt sich das alles Irdische und Himmlische überstrahlende Kind dem Heiligen an die Wange. Und dies Licht überzeugt, weil wir seine Bewegung, sein Kommen und Rieseln fast körperlich empfinden.

In der „Anbetung der Hirten" wirkt statt alles Wunderbaren und Ueberirdischen nur das warme Gefühl all dieser Menschen unendlich poetisch. Gerade hier drängt sich der Vergleich mit Rembrandt auf. Wie bei ihm, kommt auch bei Murillo die eigentliche Schönheit von innen her. Daß sich in Sevilla dem Andalusier schönere Typen von selbst boten, wie in der Joden breestraat in Amsterdam, darf sein Verdienst nicht erhöhen und nicht herabsetzen.

Mit dem Bildnis des blassen letzten Habsburgers Karl II. von *Carreño* spricht die große spanische Kunst des 17. Jahrhunderts ihr Abschiedwort. Erst in *Goya* lebt sie wieder für uns auf, an der Wende des 18. Jahrhunderts, um in ihrer Wirkung auf die nächsten Generationen

nicht mehr nachzulassen und jetzt eben nach 100 Jahren wieder zu besonderer Bedeutung zu kommen. So besitzt denn die Nationalgalerie ein Hauptwerk von ihm, den „Maibaum“. In unserem Museum zeigt das Bild einer alten Dame ganz die Farben Tiepolo's, der in ihm am Ende seines Lebens den eifrigsten Schüler fand. Wie sehr der Geist dieses letzten großen Venezianers in Goya lebendig war, ahnt man erst bei seinen Radierungen, die das Kupferstichkabinett in seltener Fülle besitzt und die ihn fast populärer machten, wie seine Bilder. Das Porträt des Mönches ist unscheinbar, hat aber stille und sehr starke Vorzüge in seiner Unmittelbarkeit, die man kaum bei einem der Zeitgenossen finden wird.

Besonders kostbar erscheint uns heute die Skizze zu einem Repräsentationsbild, der „Sitzung des Philippinen-Comités“, die wiederum an Guardis Schilderungen erinnert. Erstaunlich, wie in diesem grauen verhängten Licht die alles persönliche erstickende Stimmung des offiziellen Aktes getroffen ist. In dem dämmerigen Ensemble wird das Auge doch, einmal heimisch geworden, eine Fülle individueller Züge für die Haltung der Personen erkennen. Es sind im Sturm hingeschriebene Notizen, ein beleuchteter Rücken, Gespanntheit und Ermüdung in ein paar Strümpfen, den Rockklappen, der Halsbinde, jedesmal so, daß die Phantasie unmittelbar daraus die gesamte Figur zu ergänzen vermag.

Die *französische Schule* hat in unserer Galerie ein Hauptwerk ihrer von den Franzosen heut so eifrig durchforschten „primitiven“ Zeit, das Bild des „Etienne Chevalier“ mit seinem heiligen Namenspatron, die Hälfte eines Diptychons, dessen Flügel mit der Madonna in Antwerpen hängt. *Jean Fouquet* hat zu den Vorzügen der burgundischen Schule die sichere Haltung seiner Gestalten in Rom erworben, wo Fra Angelico, gerade da er im Vatikan arbeitete, ein Lehrer war. Das Bild von strengem Reiz in der Charakteristik und kühn in der Auffassung des Räumlichen ist besonders wertvoll als eines der ganz wenigen Tafelgemälde des Meisters. In Chantilly wird das köstliche Miniaturenbuch aufbewahrt, das er für denselben Etienne Chevalier, dem Günstling der Agnes Sorel malte. Die zu unserem Bild gehörende Antwerpener Madonna trägt auch die Züge der „Dame de Beauté“.

Für die große Gruppe französischer Hofkünstler findet man in den graphischen Blättern des Kupferstich-Kabinetts bessere Proben von Kompositionen und Porträts. Hier erzählt nur das riesige Familienbild des Kölner Sammlers Jabach von *Lebrun,* daß dieser stolze Beherrscher der Kunst in allen Zweigen und „premier peintre du roi“ ein guter

Porträtist war, wie die meisten Eklektiker und Manieristen, aber für den Zusammenklang der Farben kein Gefühl hatte. Die damals nicht unbedenklichen Modefarben weiß er nicht ineinander zu stimmen; und wie fein kann sich Metsu zur gleichen Zeit in seiner Familiengruppe damit abfinden. Von der Harmonie der Töne und der Wiedergabe des Stofflichen ist Lebrun gleich weit entfernt; Seide, Sammet, Fleisch hat überall dieselbe ölige Farbenhaut. Ein Spiegel soll im Hintergrund die Züge des Malers zeigen, aber dieser beliebte Illusionsversuch, mit dem sein spanischer Kollege Carreño im Bild Karl's II. triumphiert, endet hier mit einer Niederlage des Künstlers. Weit interessanter sind die Modelle: es ist der Kölner Großkaufmann und Kunstfreund Eberhard Jabach, dessen Sammlung von Bildern und Zeichnungen von Colbert für den König gekauft, heute noch einen Hauptbestandteil des Louvre bildet. Und schließlich hat das Bild noch seine Weihe für uns bekommen, als Goethe sich auf seiner Reise am Rhein bei den Erben Jabach's daran freuen konnte, weil er es noch im diskreten Licht des alten Patrizierhauses sah, Aehnlichkeiten mit einigen Nachkommen fand und weil er, wo seine Lehre nicht tangiert wurde, tolerant in Farbenfragen war.

Lebrun's Gegner im Leben, *Pierre Mignard,* bekämpft ihn auch hier als Porträtist der Nichte Mazarins, der ersten Liebe des jungen Louis XIV. Ihre glänzenden Augen lassen sie dieser Rolle als Chorführerin würdig erscheinen; und ein solches Modell konnte den Maler zu einer Schilderung atmenden Lebens hinreißen, die in der „vornehmen" französischen Kunst damals nicht häufig ist. Aber auch hier befremdet die Pose der Hände und das scharfe Blau. Man spürt, wie in Frankreich das Rokoko eigentlich erst die Erfüllung galanter malerischer Wünsche gebracht hat.

Die Atmosphäre des Pariser Hofes war der Kunst nicht so günstig, wie die des spanischen. Was von französischer Malerei des 17. Jahrhunderts für uns heut noch lebendige Bedeutung hat, ist fern von der Heimat in Italien entstanden. Hier wirkten die großen Landschaftsmaler. Auch *Nicolas Poussin* gehört für uns dazu, obwohl er Figurenbilder für den eigentlichen Ausdruck seines Genius hielt. In seiner Kunst kommt zum erstenmal das moderne Element der „Bildung" zum Ausdruck und sein Wunsch war, bei den Kennern des Altertums ein Echo zu finden. Er ist hundertfünfzig Jahre vor David der vollkommene Klassizist, der seine Gestalten in Wuchs und Draperie an der Antike, dem Gemälde der aldobrandinischen Hochzeit und dem Horenrelief mißt. Uns ist diese romanische Getragenheit in antiken Szenen befremdlich. Den kleinen Jupiter und die ihn pflegenden Nymphen und Satyrn hätte Rubens

wohl göttlicher und verständlicher gebildet; aber die Größe von Poussins Landschaftsempfindung wirkt noch unvermindert.

In der Weite römischer Fernblicke findet er genau wie bei den Gestalten den erhabenen Zug: die Linien der Berge, den Schwung in der Kurve des Tiber. Diskrete gobelinartige Töne heben die formale Schönheit dieser Situation, und er empfindet sie so feierlich heroisch, daß ihm als Staffage nur bedeutende Figuren passend erscheinen: hier beim Motiv von „Aqua acetosa“ ist es der Evangelist Mathäus, der dieser Landschaft, unter Trümmern der Vergangenheit sitzend, die Weihe geben soll. Wir würden ihn lieber entbehren, farbig und geistig, und heutigem Empfinden entspräche es mehr, mit der Landschaft allein verkehren zu dürfen.

Poussin's Schwager, *Gaspard Dughet,* hat den großen Eindruck der römischen Natur nie durch solche Pedanterie gestört. Seine Motive sind die hochgenommenen Blicke über Campagna, Albaner- und Volskerberge, die auch ohne heroische Staffage grandios befreiend wirken und festlich, wenn er über diese herrliche Kuppen und Täler das Morgenlicht sich ergießen läßt oder wenn der Wind darüber hinbraust und die Baumkronen durchwühlt, daß es auf Augenblicke wie silberner Reif über dem Grün liegt.

Gegen diese Maler der Form steht *Claude Lorrain* als Verkünder der sonnigen Schönheit. Seine Bilder sind Hymnen auf das Licht und die Blicke über „weiterwärmte Buchten“ rahmt er mit Baumkulissen und bedeutenden Architekturen ein, deren Motive er in römischen Ruinen fand. Gerade seine im Duft schwimmenden Fernen erschienen späteren Zeiten als Inbegriff südlicher Landschaft und da das heroische Drama sie passend als Hintergrund fand, ist Claude lange von Einfluß auf die Gestaltung der Bühne geworden. Das Theater war Claudisch, nicht Claude theatralisch. Wie fremd uns auch diese Komposition geworden sein mag, als Maler des Lichtes erscheint er heut so frisch, wie irgend wer.

Den eigentlichen Ausdruck französischen Wesens hat doch erst die Kunst des 18. Jahrhunderts mit *Watteau* gebracht. Und merkwürdig genug kommt diese erfrischende Verjüngung von Rubens, dessen treuester Schüler Watteau sich nennen konnte. So seltsam es klingen mag, den wuchtigen Vlamen und den Meister der anmutigen Cavaliere und Schäferinnen zusammen nennen zu hören, man braucht nur Rubens Oelskizzen mit den Bildern Watteaus zu vergleichen, um mehr als Zusammenhang, fast Kongenialität zu finden. In Valenciennes von vlämischer Familie geboren, ist Watteau mit Eindrücken jener starken Kunst aufgewachsen. Daß dafür

so köstliche Belege in unserer Galerie sich bieten, ist Friedrich dem Großen zu danken, dessen Geschmack immer wieder dem reizenden Meister seiner Jugendzeit huldigte. Die großen Hauptwerke, „Embarquement pour l'isle de Cythère“ und das „Schild des Gersaint“ hängen noch mit vielen anderen Kostbarkeiten des Meisters und seiner Schule in den Schlössern von Berlin, Potsdam und Sanssouci, doch haben erlesene Stücke von dort auch den Weg zu unserer Sammlung gefunden, mit den liebevoll geschnitzten und mit Verständnis vergoldeten Rokokorahmen, in die der große König seine Lieblinge fassen ließ.

Zeit und Gesellschaft, in der Watteau lebte, waren theatertoll. Der Maler hatte Teil an dem Leben der Aristokratie und sah in den Hotels und Parks der Großen jenes anregende Durcheinanderspiel von Bühne und Leben, das, im 18. Jahrhundert ein Vorrecht, der höheren Kreise noch im „Wilhelm Meister“ sein Echo fand.

Die italienischen Komödianten, damals mehr und mehr bedrängt von den siegreichen französischen, sind die Freunde des Künstlers, oft steckt ein Kavalier, seltener wohl eine vornehme Dame in ihrem Kostüm. Dazu tragen Liebhaber und Naive ihre Rollen ins Leben hinein und alle diese spannenden und leichtgefaßten Quiproquos finden bei Watteau ihr Echo. Kostümierung, Maske, angenommene Rolle, es ist nur der Freude und des Kummers Kleid und Zier und geistig, wie dies Leben gefaßt und ohne Schwere geführt wird, so huschen auch die Farben an uns vorüber; ein zarter Duft in allem und prickelnde Harmonien von Perlmuttertönen, die im Knistern der Seide vor unserem Auge schimmern. So schwirrt im Fackellicht zur Guitarre des Dottore Werbung und Colombinen's Ablehnung, ein Echo weckend, im Kreise umher, so zieht beim Klang von Geige, Dudelsack und Hoboe Leander seine leise lockenden Kreise um Isabelle, die sich halb willenlos in den Tanz ziehen läßt. Das große Parkbild gibt ein köstliches Schweben und Schwanken, spröd und kühn, sicher und selig, wie in seinem „Embarquement“, und jede dieser entzückend gezeichneten Bewegungen hat ihr Echo in Licht- und Farbenspiel der seidigen Falten, zu deren milden Blinken und Schillern die schwanken Kronen und der Blick auf den See die Begleitung geben.

In dem kleinen Picknick im Walde spricht, seiner Zeit voraus, geradezu ein Landschaftseindruck mit, den erst die Meister von Barbizon wieder verstanden haben.

Er erhebt sich in seinen fêtes galantes dadurch über alle seine Schüler und Nachahmer, daß man den Dichter vernimmt, dem auch im

leichtesten Spiel der Anteil der Seele nicht entgeht. Vergebens fragt man *Lancrets* Bildchen mit all ihren Vorzügen nach diesen Stimmungen.

Als vortrefflicher Vertreter der geistreichen, von Sorgfalt nicht allzusehr beschwerten Malerei in der ersten Jahrhunderthälfte, war in Berlin *Antoine Pesne* heimisch geworden, von dessen Bildern unsere Schlösser erfüllt sind, dessen glücklichste Werke aber die Galerie besitzt. Pesne hat dem strengen Friedrich Wilhelm I. länger als seinem Sohn gedient und den grossen König noch als Kind gemalt, um dann im Bild des aufsteigenden jungen Adlers, von seinem Modell erregt, ein Hauptwerk zu schaffen. Daneben hängt ebenbürtig sein „Selbstporträt mit den Töchtern", vornehm bürgerlich in der Auffassung und von feinem Zusammenklingen heller oder durch Glanz und Puder gemilderter Farben, für die jene Rokokomaler der Mode nicht dankbar genug sein können.

Das Porträt des „Kupferstechers Schmidt und seiner Frau" atmet Behagen und Laune: Beim Illustrieren der Prachtausgabe der Contes de Lafontaine ist man an die „chose impossible" geraten und das gibt natürlich einen Aufenthalt. Mit seinen feinen malerischen Qualitäten muß dies Bild ersetzen, was der Galerie noch fehlt: eine der kostbaren bürgerlichen Szenen von *Chardin*, der mit einem Stilleben nur unvollkommen vertreten ist.

Die Abteilung der *englischen Malerei* ist in unserem Museum ganz neu und doch haben sich in wenigen Jahren die großen Meister hier in trefflichen Werken zusammengefunden.

Den dekorativen Wurf von *Reynolds*' Aristokratenporträt zeigt das Bildnis einer, nach Rasse und Hermelin zu schließen, hochstehenden Dame mit dem munteren Mädchen. Zuerst in England und wohl durch Reynolds hat man die Entdeckung gemacht, daß mütterliche Haltung auch der vornehmen Frau gutsteht. Es sind die frühesten Porträts aus dieser Welt, die sich rein menschlich zeigen. Das muß man sich gegenwärtig halten, wenn gegen diesen Künstler der Vorwurf erhoben wird, er male im Stil der großen Vlamen und arbeite mit fremden Mitteln. Seine Bilder waren aber für Paläste und Hallen bestimmt, in deren Grösse und reicher Dekoration sie sich schwer ohne besonders starke Accente behauptet hätten, und oft gaben schon diesen Räumen Familienbilder von van Dyck den Charakter, denen sich das neue Porträt einzureihen hatte. So wählte er seinen Ton von vornherein „historisch", um sich mit zur Geltung zu bringen. Aber seine Figuren haben das schlichtere Benehmen ihrer eigenen Zeit und kein Künstler hat dem Wesen seiner Modelle mit Geschmack mehr Rechnung getragen, wie

gerade Reynolds. Zieht man ab, was an die alten Meister erinnert, so bleibt hier z. B. noch immer eine Charakteristik, eine Empfindung für den Körper in seinen besonderen Formen wie in dem aufgestützten Arm, die so altmeisterlich gut, gesund und sicher, in seiner Zeit ganz selten geworden waren.

Auch der Präsident der Royal Academy, der Maler von Eleganz und Schönheit fügt sich gern einer damals üblichen Künstlermode: sein Selbstporträt zeigt den Gealterten im puderbestaubten Sammetrock, als Original mit der Brille, durch die uns der suchende Blick des Künstlers und des Schwerhörigen trifft. Wie soigniert will dagegen der alte Pesne erscheinen. Die liebevoll verfolgte Lichtwirkung und die nuancenreiche Monochromie erinnern uns daran, daß Rembrandt neben Michelangelo zu den Idealen des großen Akademikers gehörte und gern denken wir, daß zwei seiner schönsten Bilder in der Berliner Galerie, die Susanna und die Vision des Daniel in seiner berühmten Sammlung hingen, als er dies Bild malte.

Wenn uns von Reynold's Rivalen *Gainsborough* auch ein weibliches Porträt fehlt, das den großen Frauenmaler allein ganz repräsentieren könnte, so gibt das prächtige Bild des Mr. Wilkinson in der Landschaft doch den vollkommenen Begriff von seinen künstlerischen Tugenden. Neben Reynolds' Kraft erscheint seine Malerei zart und seine Formen nicht sicher; die Füße seiner Figuren gleiten oft mit dem Boden der Landschaft uns entgegen, aber das alles vergißt sich über dem originellen Leben seiner Farbe, dem Atmen der Körper, dem Zucken der Gesichtszüge. Sie scheinen wie von dem Hauch eines heiteren Gedankens bewegt. Sein Pinsel täuscht uns diese Lebhaftigkeit durch ein feines Zerlegen der Farbe vor, das von der modernen Pointillerie das beste, die Beweglichkeit der Materie vorweg genommen hat. Die Hand im Hut scheint zu spielen. Der unbestimmt gegebene malerische Schein des Auges läßt eine Vieldeutigkeit zu, der seine Frauenbilder ihren Nimbus danken. Aber auch seine Landschaften, wo leise Winde „im Laube flüstern“ haben daher ihren Zauber; waren sie doch ihm selbst teurer als seine Porträts.

Wie hier in Reynolds, so hatte er auch dort eine Rivalität zu überwinden, den Landschafter *Richard Wilson,* den „englischen Claude“. Unter den Eindruck der heroischen Landschaft gebildet, fand er die Reize des Lichts und der Fernblicke in der heimischen Natur wieder. Das Flüßchen, das in dunstiger Spiegelung zwischen der Abtei und der grossen Baumgruppe uns entgegenströmt, oder der feierlich von

der Höhe genossene Fernblick in den Abendhimmel über dem Wasser, sind feine Erlebnisse und nicht Rekonstruktionen alter Kunst, die Constables und Turners Erscheinen vorbereiten.

Von *Romney* und *Lawrence* sind wenigstens Proben, wenn auch bisher nicht Werke ihrer Vollkraft in die Galerie gelangt. Dagegen besitzt die Galerie zwei treffliche Arbeiten von dem fleißigen und neuerdings erst zur Geltung gekommenen, in England naturalisierten *Zoffany*.

Vor allem glänzend vertreten ist *Raeburn*, der Schotte, dem sich mehr und mehr heute die Aufmerksamkeit zuwendet, und der kein ungefährlicher Rivale, lange von den großen Engländern zu Unrecht verdunkelt war. In der Galerie von Edinbourgh war er bisher fast allein in einer imposanten Reihe von Werken zu treffen.

Das „Porträt eines Oberrichters" hat die gelassene Selbstverständlichkeit englischer Repräsentation; er fand für diese ungesuchte Noblesse den Ausdruck in den reichen Nuancen der schwarzen Amtstracht und das farbige Gegengewicht gibt das Stilleben von Akten und Amtsinsignien, das auf der blauweißen Tischdecke vereint ist. Breitgesehen und im Flug gemalt scheint das Bild von einer Hand hingesetzt, die sich wie im Rhythmus bewegt hat. In seltener Abbreviatur trifft diese Handschrift die Struktur der Gegenstände: das Fleisch der knochigen Hand, die Muskulatur des Gesichts, die wolkige Perücke, das gefaltete Papier und die Lesezeichen.

Es ist die gleiche Vereinfachung im Blick, die mit den neueren Schotten seit Whistler wieder aufgelebt ist, und so führt auch diese Malerei uns da hinaus, wohin schon Guardi und Raeburn's Zeitgenosse Goya wiesen, zur neuen Kunst.



Inhalts-Verzeichnis

(Die in Klammern beigesetzten Zahlen geben die Höhe [h.] bzw. Breite [br.] der Originalgemälde an.)





Conrad Witz, 1435—um 1454

Die Kreuzigung



Martin Schongauer, um 1445—1491

Geburt Christi



Albrecht Dürer, 1471—1528

Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen



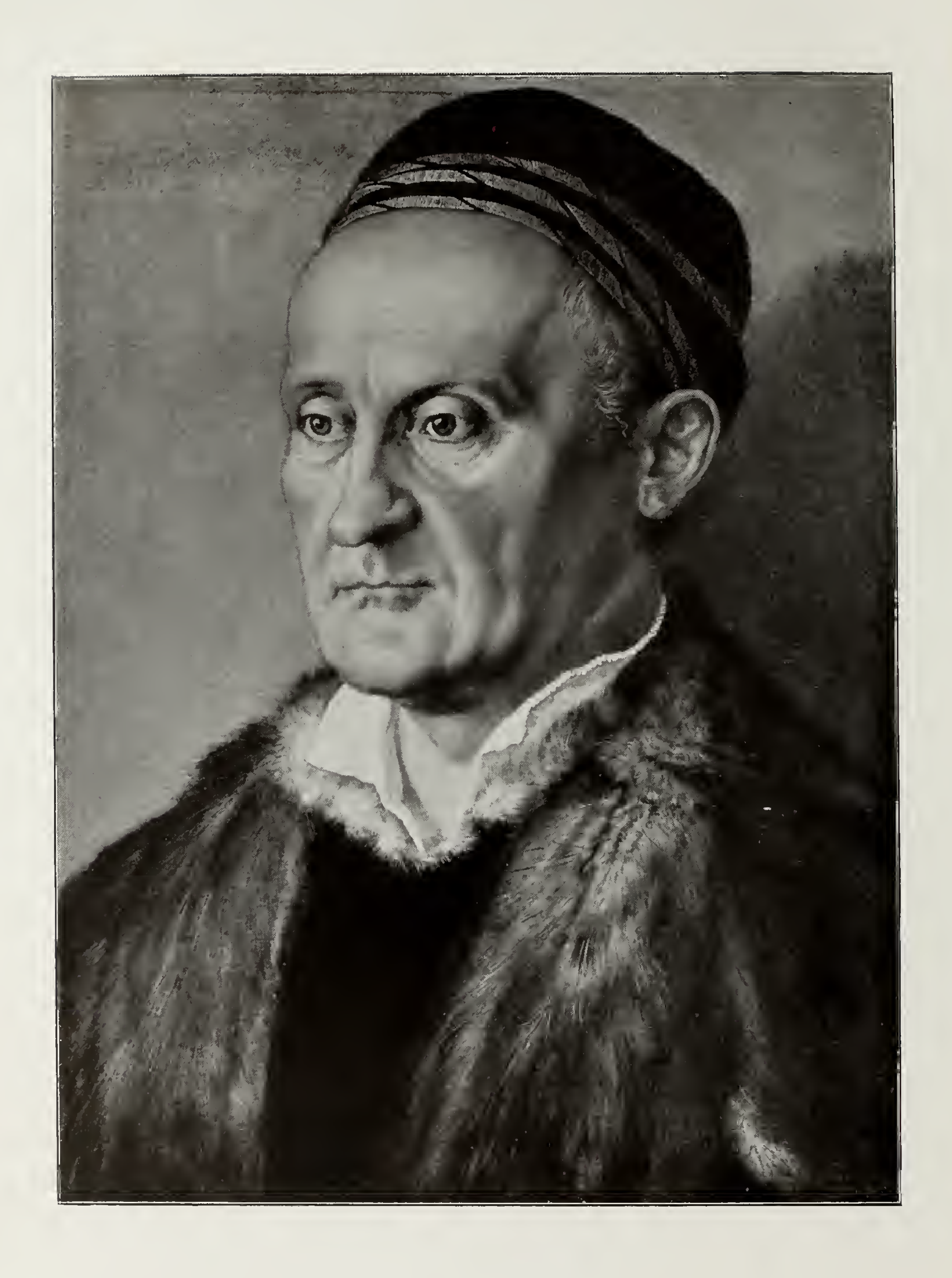
Albrecht Dürer, 1471—1528

Die Madonna mit dem Zeisig



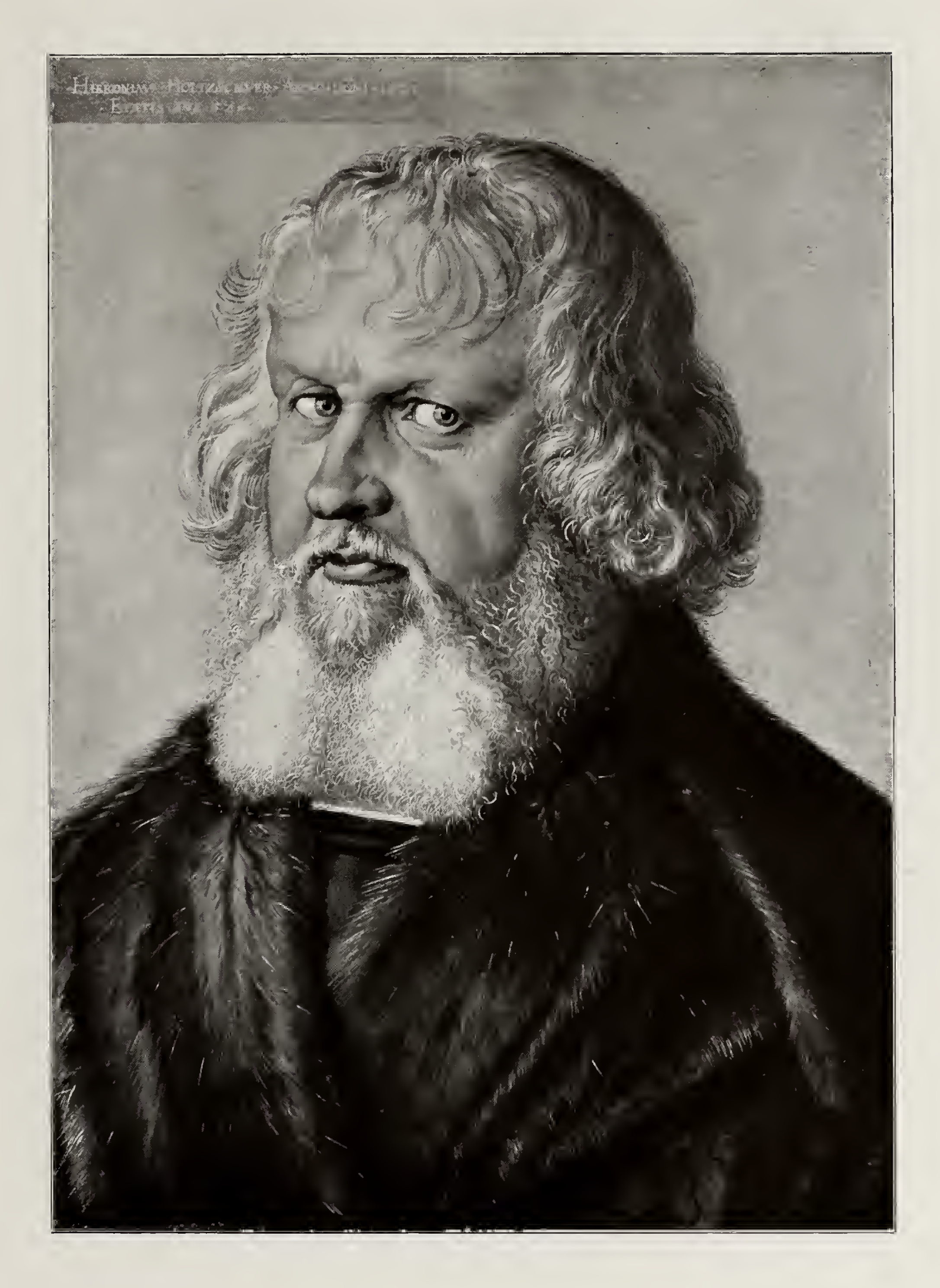
Albrecht Dürer, 1471—1528

Bildnis



Albrecht Dürer, 1471—1528

Jacob Muffel



Albrecht Dürer, 1471—1528

Hieronymus Holzschuher



Hans von Kulmbach, um 1476—1522

Die Anbetung der Könige

Deutsche Schule







Hans Baldung, gen. Grien, 1475/80—1545

Der hl. Georg

Die Anbetung der Könige

Der hl. Mauritius



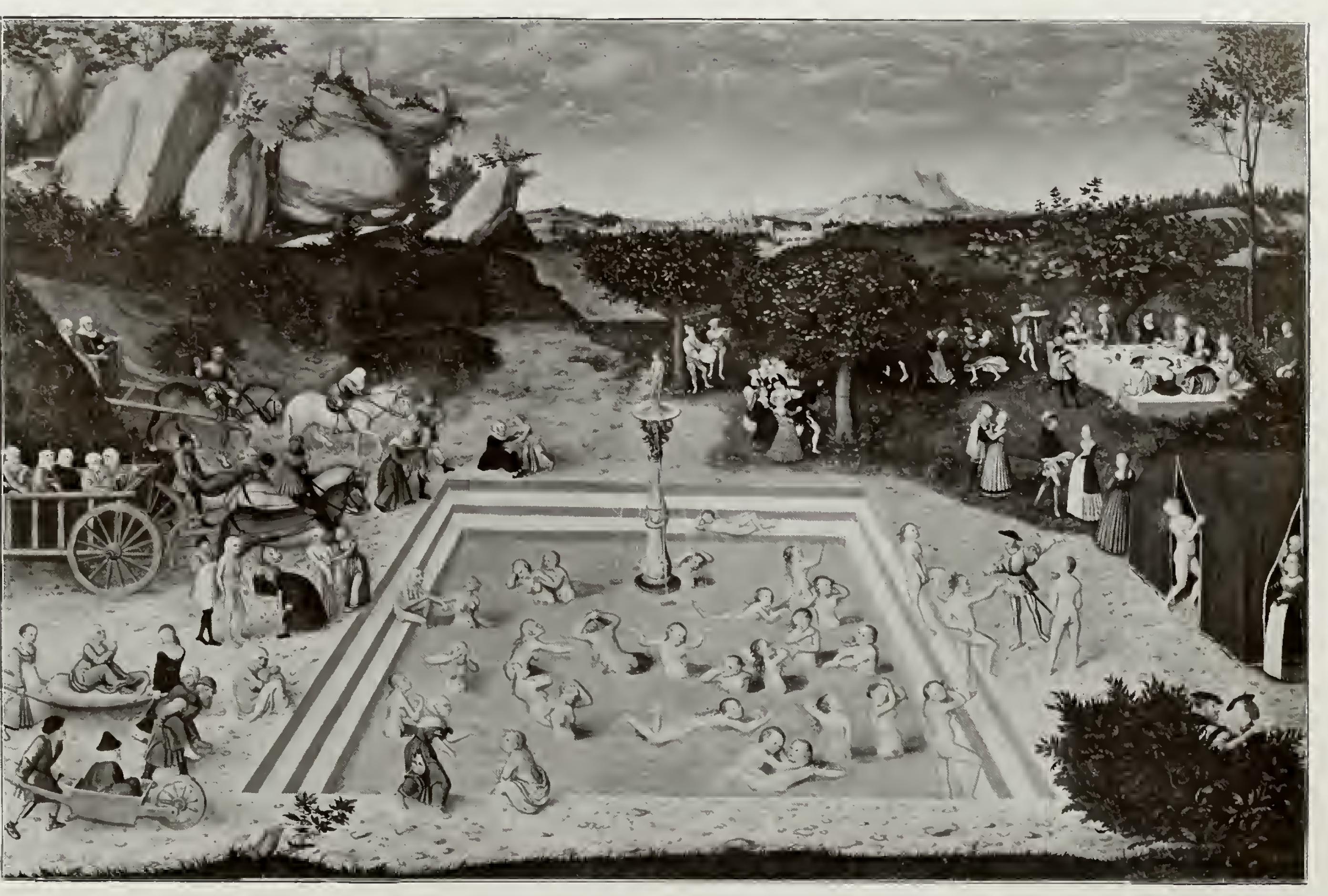
Hans Baldung, gen. Grien, um 1475/80—1545

Beweinung Christi



Lucas Cranach d. Ä., 1472—1553

Die Ruhe auf der Flucht



Lucas Cranach d. Ä., 1472—1553

Der Jungbrunnen



Albrecht Altdorfer, um 1480—1538

Die Ruhe auf der Flucht



Albrecht Altdorfer, um 1480—1538

Die Kreuzigung



Albrecht Altdorfer, um 1480—1538

Die heilige Nacht



Bernhard Striegel, 1461—1528

Johannes Cuspinian mit seiner Familie



Bartholme Zeitblom, um 1450/55—1517

Das Schweisstuch der hl. Veronika



Hans Burgkmair, 1473—1531

Die heilige Barbara



Hans Holbein der Jüngere, 1497—1543

Der Danziger Kaufmann Georg Gisze in London



Hans Holbein der Jüngere, 1497—1543

Bildnis



Christoph Amberger, um 1500—1561/62

Der Kosmograph Sebastian Münster



Christoph Amberger, um 1500—1561/62

Kaiser Karl V. mit 22 Jahren



Bartholomaeus Bruyn, 1493—1553/57

Der Kölner Bürgermeister Johannes von Ryht



Georg Pencz, um 1500—1550

Der Maler Erhard Schwetzer von Nürnberg



Daniel Chodowiecki, 1726—1801

Dr. Marcus Levin, der Vater der Rahel von Varnhagen



Hubert, um 1370—1426 und **Jan van Eyck,** um 1390—1440

Die singenden Engel



Hubert, um 1370—1426 und **Jan van Eyck,** um 1390—1440

Die musizierenden Engel





Hubert, um 1370—1426 und **Jan van Eyck,** um 1390—1440

Die gerechten Richter

Die Streiter Christi

Hubert, um 1370—1426 und **Jan van Eyck,** um 1390—1440

Die heiligen Einsiedler

Die heiligen Pilger



Hubert, um 1370—1426 und **Jan van Eyck,** um 1390—1440

Die Verkündigung
(linker Flügel)



Hubert, um 1370—1426 und **Jan van Eyck,** um 1390—1440

Die Verkündigung
(rechter Flügel)



Hubert, um 1370—1426 und **Jan van Eyck,** um 1390—1440

Bildnis des Jodocus Vydt

Johannes der Täufer

Hubert, um 1370—1426 und **Jan van Eyck,** um 1390—1440

Johannes der Evangelist

Bildnis der Isabella Vydt, geb. Burluut



Jan van Eyck, um 1390—1440

Bildnis des Giovanni Arnolfini



Jan van Eyck, um 1390—1440

Der Mann mit den Nelken



Jan van Eyck, um 1390—1440

Die Madonna in der Kirche



Petrus Cristus, nachweisbar tätig um 1444—1472

Die Madonna mit der hl. Barbara und einem Karthäuser



Petrus Cristus, nachweisbar tätig um 1444—1472

Junges Mädchen aus der Familie Talbot



Rogier van der Weyden, 1399/1400—1464

Die Sibylle von Tibur
und Kaiser Augustus

Der sogen. Middelburger Altar
Die Anbetung des Kindes

Die Könige aus dem Morgenlande
und der Stern von Bethlehem

Rogier van der Weyden, 1399/1400—1464

Der sogen. Altar von Hiraflores

Heilige Familie — Beweinung Christi — Christus erscheint Maria



Rogier van der Weyden, 1399/1400—1464

Johannes-Altar

Geburt Johannes des Täufers — Taufe Christi — Enthauptung des Johannes



Rogier van der Weyden, 1399/1400—1464

Junge Frau im braunen Kleid



Meister von Flémalle, tätig um 1430—1460

Die Kreuzigung



Hans Memling, um 1430—1494

Maria mit dem Kinde



Hugo van der Goes, ?—1482

Die Anbetung der Hirten



Dierick Bouts, 1410/20—1475

Feier des Passahfestes



Dierick Bouts, 1410/20—1475

Der Prophet Elias in der Wüste



Aelbert van Ouwater, tätig um 1460

Auferweckung des Lazarus



Geertgen tot Sint Jans, um 1465—um 1493

Johannes der Täufer



Lucas van Leyden, 1494—1533

Maria mit dem Kinde und Engeln



Lucas van Leyden, 1494—1533

Die Schachpartie



Gerard David, 1460 (?)—1523

Die Kreuzigung



Quinten Massys, 1466—1530

Maria mit dem Kinde



Quinten Massys, 1466—1530

Die klagende hl. Magdalena

(wahrscheinlich Fragment einer Beweinung Christi)

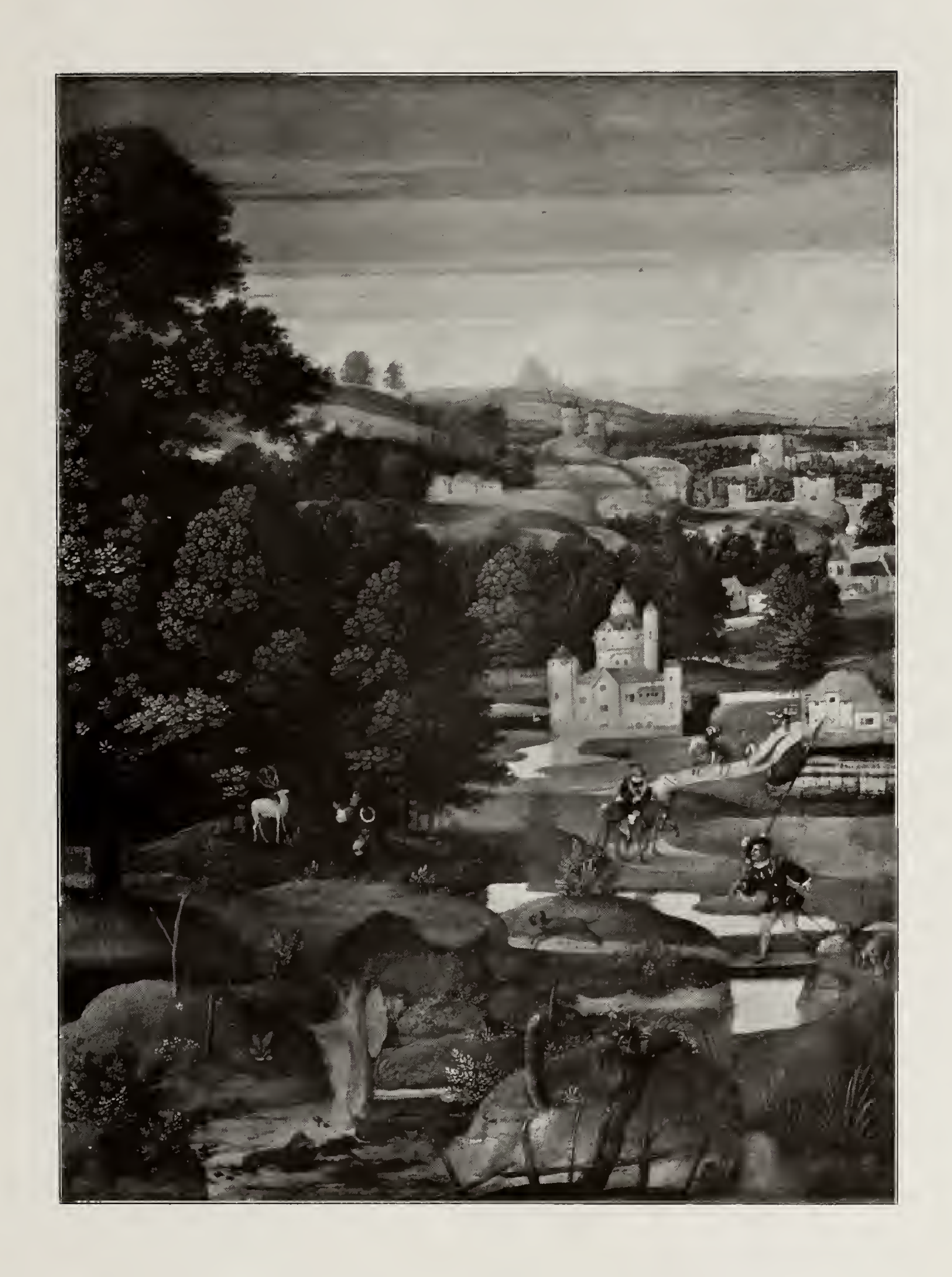


Marinus van Reymerswaele, tätig um 1521—58

Der heilige Hieronymus in der Zelle



Meister des Todes Mariä, tätig um 1510—1540
(wahrscheinlich Joos van der Beke, gen. Joos van Cleve d. Ä.)
Bildnis



Joachim de Patinir, tätig 1515—um 1524

Die Bekehrung des hl. Hubertus



Jan Gossart, gen. van Mabuse, 1470—1541

Christus am Oelberg



Jan Mostaert, um 1475—1555/56

Bildnis



Jan van Scorel, 1495—1562

Cornelius Aerntz van der Dussen, Sekretär der Stadt Delft



Jan van Scorel zugeschrieben, 1495—1562

Angebl. Bildnis der Agathe von Schoenhoven



Herri met de Bles, gen. Civetta, zugeschrieben, um 1480 — um 1550

Bildnis



Antonis Mor, um 1512—1576/78

Bildnis der Utrechter Domherren Cornelius van Horn und Antonis Taets



Antonis Mor, 1512—1577 (?)

Margaretha von Parma



Joos van der Becke, gen. Joos van Cleve d. J., zugeschrieben, gest. um 1554

Bildnis



Peter Paul Rubens, 1577—1640

Ruggiero befreit Angelika (nach Ariost)



Peter Paul Rubens, 1577—1640

Beweinung Christi



Peter Paul Rubens, 1577—1640

Bildnis seines zweiten Sohnes



Peter Paul Rubens, 1577—1640

Auferweckung des Lazarus



Peter Paul Rubens, 1577—1640

Entwurf zu dem Altarbild der Augustinerkirche in Antwerpen

Vlämische Schule



Frans Snyders, 1579—1657
Die Tiere

Peter Paul Rubens, 1577—1640
Diana auf der Hirschjagd

Jan Wildens, 1586—1653
Die Landschaft



Peter Paul Rubens, 1577—1640

Diana und ihre Nymphen von Satyrn überrascht



Peter Paul Rubens, 1577—1640

Die heilige Cäcilia



Peter Paul Rubens, 1577—1640

Andromeda



Antonius van Dyck, 1599—1641

Beweinung Christi



Antonius van Dyck, 1599—1641

Bildnis eines Genuesischen Senators



Antonius van Dyck, 1599—1641

Bildnis der Gattin des Genuesischen Senators



Cornelius de Vos, um 1585—1651

Bildnis



Cornelius de Vos, um 1585—1651

Die Töchter des Malers



Adriaen Brouwer, 1605/6—1638

Dünen im Mondschein

Holländische Schule



Rembrandt van Ryn, 1606—1669

Der Geldwechsler



Rembrandt van Ryn, 1606—1669

Der Raub der Proserpina



Rembrandt van Ryn, 1606—1669

Des Künstlers Schwester als Minerva



Rembrandt van Ryn, 1606—1669

Simson bedroht seinen Schwiegervater



Rembrandt van Ryn, 1606—1669

Selbstbildnis 1633/34



Rembrandt van Ryn, 1606—1669

Selbstbildnis 1634



Rembrandt van Ryn, 1606—1669

Der Mennonitenprediger Anslo



Rembrandt van Ryn, 1606—1669

Predigt Johannes des Täufers



Rembrandt van Ryn, 1606—1669

Susanna und die beiden Alten



Rembrandt van Ryn, 1606—1669

Die Vision Daniels (Dan. 8)



Rembrandt van Ryn, 1606—1669

Die Frau des Tobias mit der Ziege



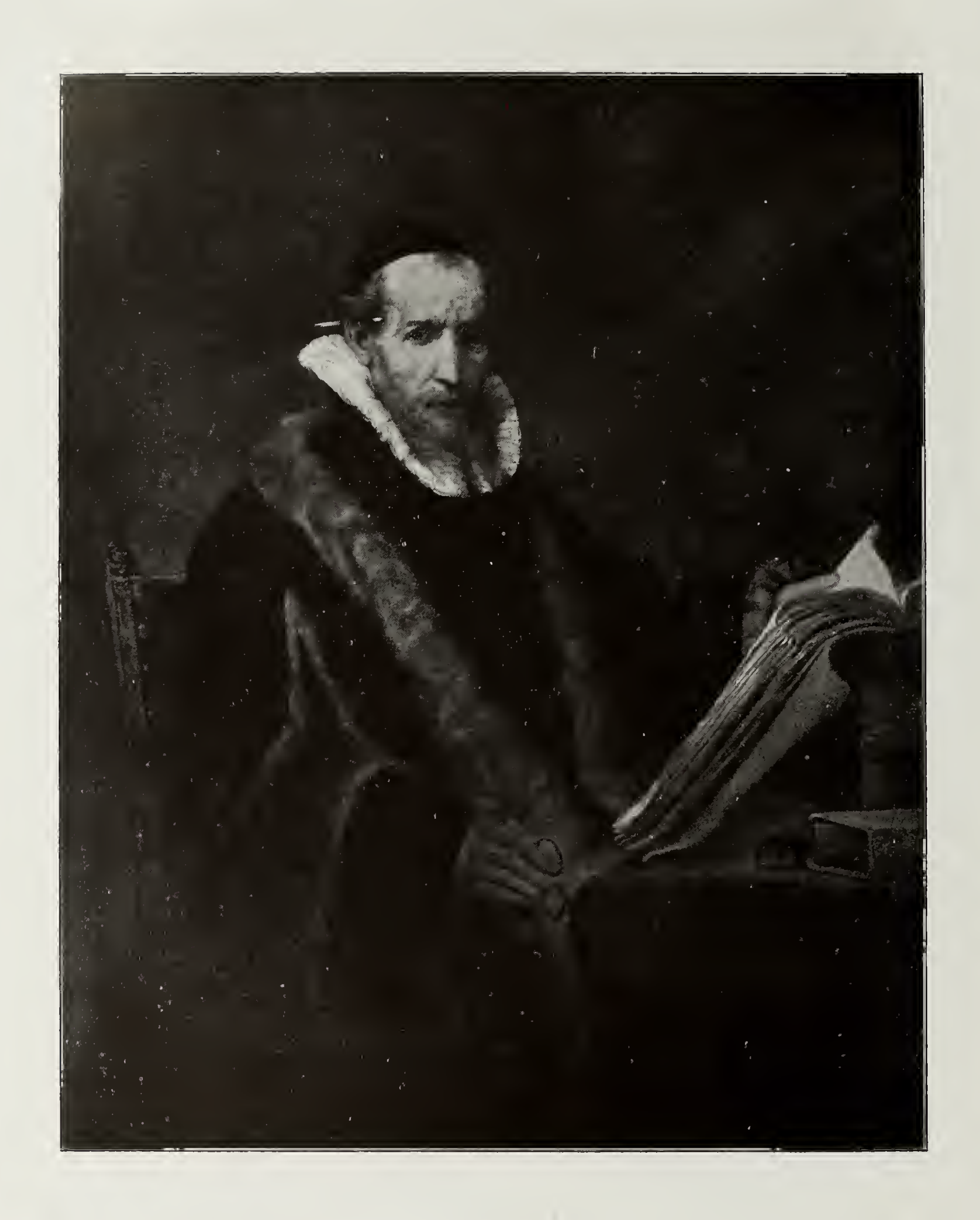
Rembrandt van Ryn, 1606—1669

Der Traum Josephs



Rembrandt van Ryn, 1606—1669

Bildnis eines Rabbiners



Rembrandt van Ryn, 1606—1669

Der Prediger Jan Cornelis Sylvius 1645

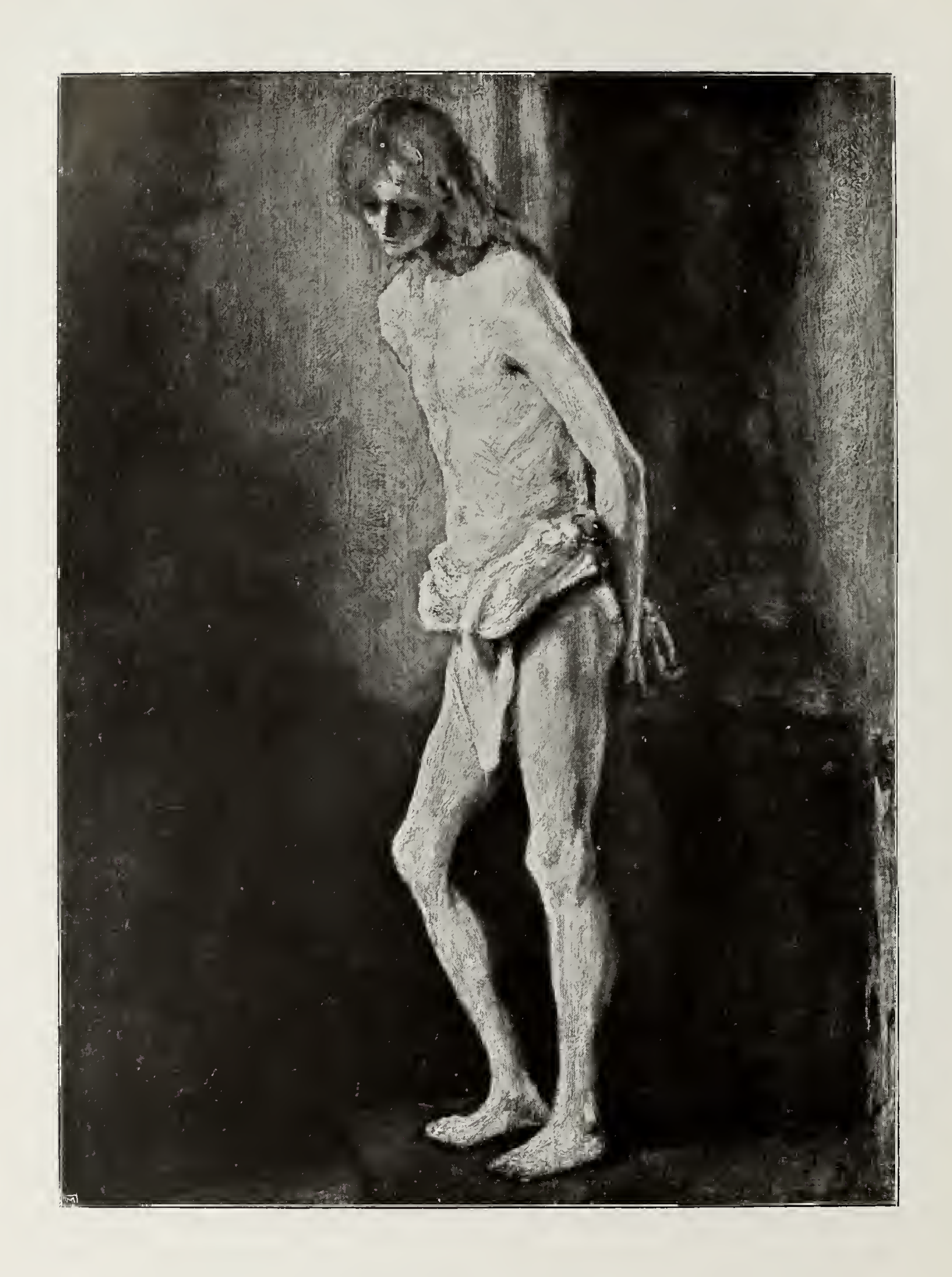
(Sammlung Carstanjen, leihweise ausgestellt)



Rembrandt van Ryn, 1606—1669

Der Mann mit dem Goldhelm

(Rembrandts Bruder)



Rembrandt van Ryn, 1606—1669

Studie zu Christus an der Säule

(Sammlung Carstanjen, leihweise ausgestellt)



Rembrandt van Ryn, 1606—1669

Hendrickje Stoffels im Fenster



Rembrandt van Ryn, 1606—1669

Der Alte mit der roten Mütze



Rembrandt van Ryn, 1606—1669

Die Frau des Potiphar verklagt Joseph



Rembrandt van Ryn, 1606—1669

Bildnisstudie eines jungen Juden



Rembrandt van Ryn, 1606—1669

Selbstporträt aus seinen letzten Jahren

(Sammlung Carstanjen, leihweise ausgestellt)



Frans Hals, 1580/81—1666

Bildnis



Frans Hals, 1580/81—1666

Amme mit einem Kinde aus dem Hause Ilpenstein



Frans Hals, 1580/81—1666

Bildnis



Frans Hals, 1580/81—1666

Bildnis



Frans Hals, 1580/81—1666

Die sogen. „Hille Bobbe“



Frans Hals, 1580/81—1666

Tyman Oosdorp

Jan van der Meer oder **Jan Vermeer van Delft,** 1632—1675

Weinprobe



Jan van der Meer oder **Jan Vermeer van Delft,** 1632—1675

Die Dame mit dem Perlenhalsband



Gerard Ter Borch, 1617—1681

Galante Szene

(Die sogen. „väterliche Ermahnung“)



Gerard Ter Borch, 1617—1681

Das Konzert



Gerard Ter Borch, 1617—1681

Galante Szene



Gerard Ter Borch, 1617—1681

Frau Gertrud van Marienburg, geb. Terborch



Gerard Ter Borch, 1617—1681

Bildnis



Pieter de Hooch, 1630—um 1677

Holländische Wohnung



Gabriel Metsu, 1629/30—1667

Die Familie des Kaufmanns Geelvink



Jan Steen, um 1626—1679

Der Wirtshausgarten



Jan Steen, um 1626—1679

Der Streit beim Spiel



Thomas de Keijser, 1596/97—1667

Familienbildnis



Thomas de Keijser, 1596/97—1667

Stifterbildnisse



Salomon von Ruijsdael, um 1600—1670

Holländische Flachlandschaft



Jan van Goijen, 1596—1656

Ansicht von Nimwegen



Hercules Seghers, 1589—um 1645

Holländische Landschaft



Philips Koninck, 1619—1688

Holländische Landschaft mit Fernblick



Jacob van Ruijsdael, 1628/29—1682

Eichenwald am Wasser



Jacob van Ruijsdael, 1628/29—1682

Blick auf Haarlem von den Dünen bei Overveen

Meindert Hobbema, 1638—1709

Waldige Landschaft



Adriaen van de Velde, 1636—1672

Die Farm

Holländische Schule



Adriaen van de Velde, 1636—1672

Flusslandschaft



Paulus Potter, 1625—1654

Aufbruch zur Jagd im „Bosch“ beim Haag



Aelbert Cuijp, 1620—1691

Flusslandschaft mit Kühen



Aelbert Cuijp, 1620—1691

Mondnacht am Meer

(Sammlung Carstanjen) leihweise ausgestellt

Aert van der Neer, 1603—1677

Mondnacht am Fluss



Jan van de Cappelle, 1624/25—1679

Stille See



Giotto di Bondone, 1266(?)—1337

Kreuzigung



Bernardo Daddi, 1317 (?) – 1355 (?)

Maria mit dem Kinde



Duccio di Buoninsegna, um 1260—1319

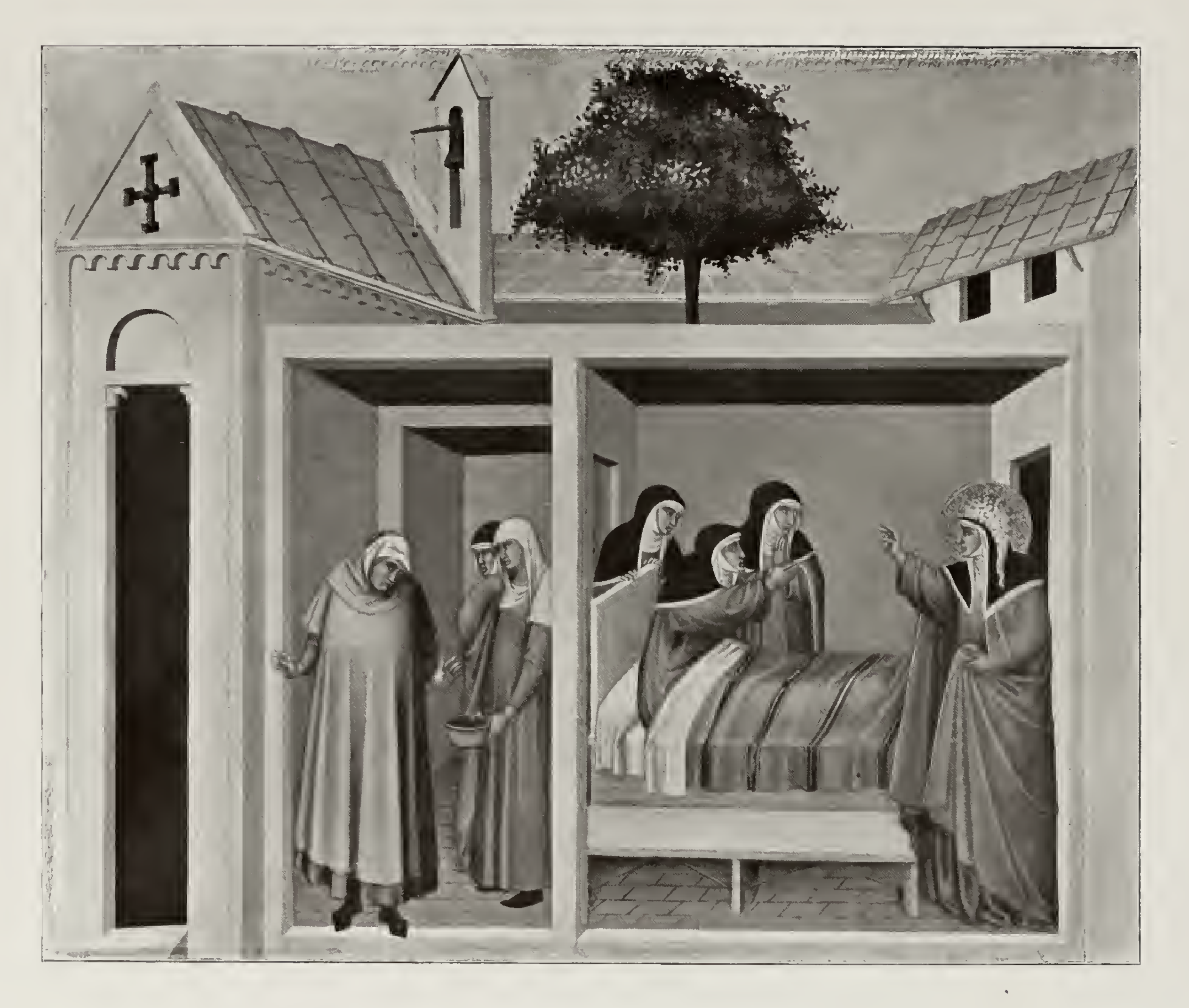
Geburt Christi

Predelle vom Hochaltar des Doms in Siena



Simone Martini, 1284—1344

Grablegung Christi



Pietro Lorenzetti, tätig um 1305—1348

Die heilige Humilitas heilt eine kranke Nonne



Schule des Ambruogio Lorenzetti, tätig um 1323 — um 1345

Die Andacht des heiligen Dominikus



Gentile da Fabriano, 1360(?)—1427(?)

Die Madonna zwischen den Heiligen Nikolaus und Katharina



Masaccio, 1401—1428

Predellenbilder des verschollenen grossen Altarwerkes für Pisa
Die Anbetung der Könige
Das Martyrium des hl. Petrus und des hl. Johannes des Täufers



Domenico Veneziano, zugeschrieben, 1400/1410—1461

Bildnis



Domenico Veneziano, 1400/1410—1461

Martyrium der hl. Lucia

Predellenbild vom Altarwerk in den Uffizien zu Florenz

Fra Giovanni da Fiesole gen. Angelico, 1387—1455

Das jüngste Gericht



Fra Giovanni da Fiesole, gen. Angelico, 1387—1455

Der hl. Dominicus begrüsst den hl. Franziscus



Fra Giovanni da Fiesole gen. Angelico, 1387—1455

Verklärung des hl. Franziscus



Fra Filippo Lippi, um 1406—1469

Maria das Kind verehrend



Sandro Botticelli, 1446—1510

Die Madonna zwischen dem hl. Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelisten



Sandro Botticelli, 1446—1510

Die Madonna mit Engeln



Sandro Botticelli, 1446—1510

Venus



Sandro Botticelli, 1446—1510

Die Madonna mit singenden Engeln



Raffaellino del Garbo, 1466—1524

Die Madonna mit zwei Engeln



Piero Pollaiuolo, 1443—um 1496

Verkündigung Mariae



Antonio Pollaiuolo, 1429 (?)—1498

David



Piero di Cosimo, 1462—1521

Venus, Amor und Mars



Piero di Cosimo, 1462—1521

Anbetung der Hirten



Andrea del Verrocchio, 1436—1488

Madonna



Melozzo da Forli, 1438—1494

Herzog Federigo von Urbino vor der Dialektik



Luca Signorelli, um 1441 — 1523

Pan als Gott des Naturlebens und als Meister der Musik



Luca Signorelli, um 1441—1523

Zwei Seitenteile eines Altars

Die hl. Katharina von Siena,
Hieronymus und Magdalena

Die hl. Augustinus, Antonius
und Katharina von Alexandria



Luca Signorelli, um 1441—1523

Maria von Elisabeth begrüßt, und die Heiligen Joseph und Zacharias mit den Kindern



Luca Signorelli, um 1441—1523

Bildnis



Leonardo da Vinci zugeschrieben, 1452—1519

Der auferstandene Christus, von dem hl. Leonardus und der hl. Lucia verehrt



Raffaello Sanzio, 1483—1520

Die Madonna mit den Heiligen Hieronymus und Franziskus



Raffaello Sanzio, 1483—1520

Madonna del Duca di Terranuova



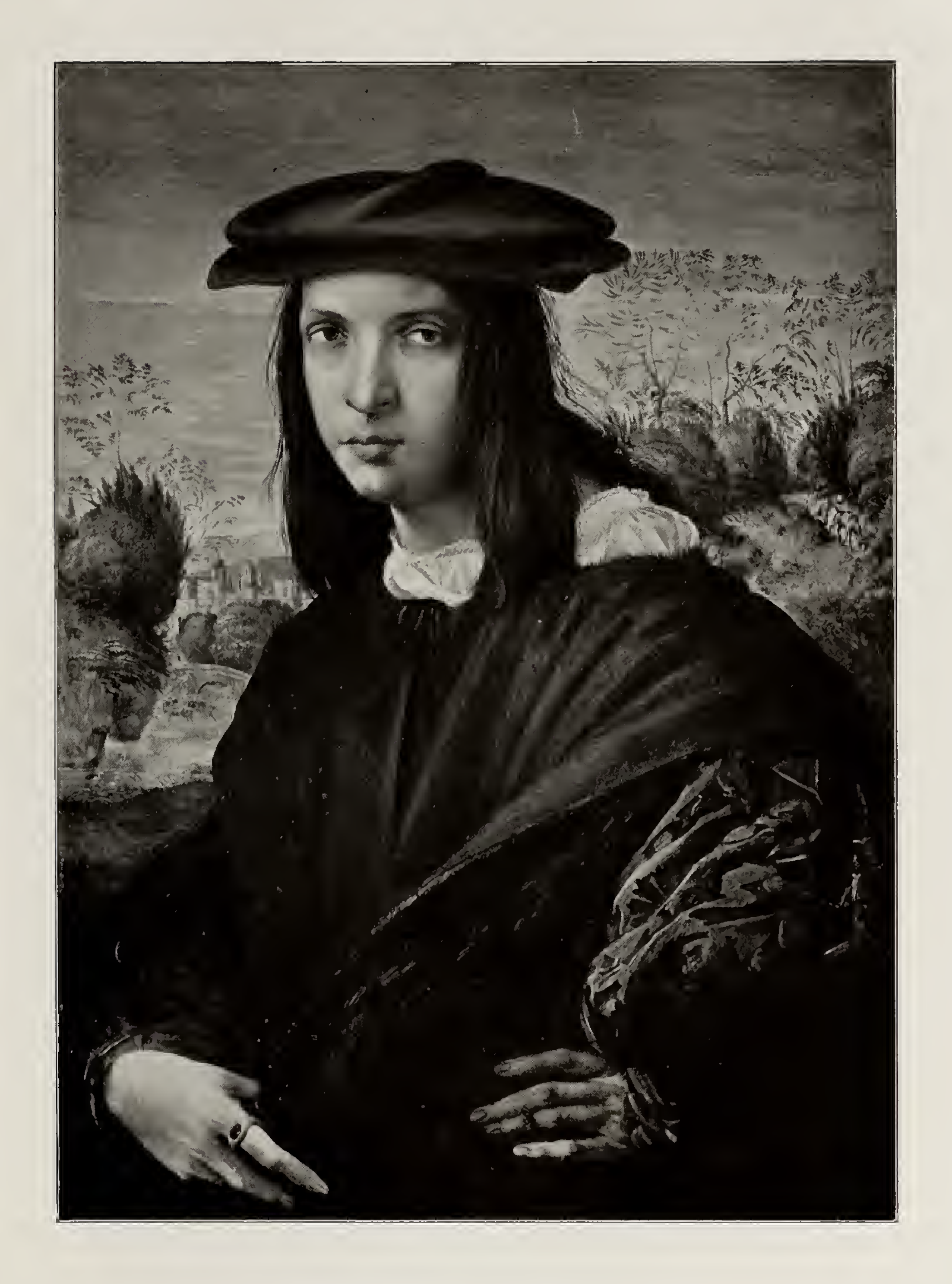
Raffaello Sanzio, 1483—1520

Madonna di Casa Colonna



Andrea del Sarto, 1486—1531

Die Madonna mit Heiligen



Francesco Bigi gen. Franciabigio, 1482—1525

Bildnis



Angelo Bronzino, 1502—1572

Bildnis des Ugolino Martelli



Antonio Vivarini (gen. Ant. da Murano), tätig seit 1440 — um 1480

Anbetung der Könige

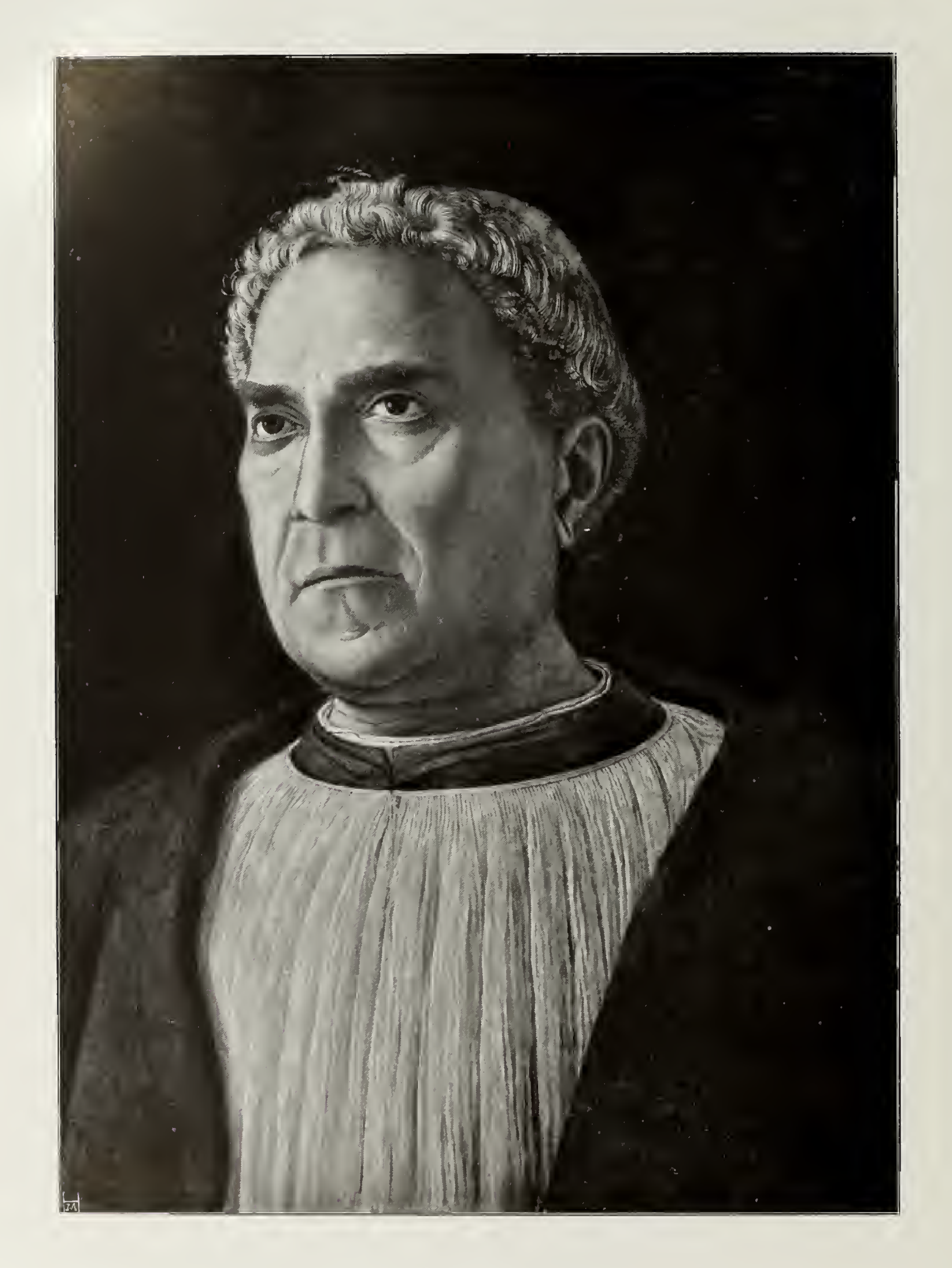


Marco Zoppo, tätig um 1455—1498

Die Madonna mit den Heiligen Johannes d. T., Franziskus, Paulus und Hieronymus



Andrea Mantegna, 1431—1506
Darstellung Christi im Tempel



Andrea Mantegna, 1431—1506

Kardinal Luigi Scarampi



Cosma Tura, 1432 (?) — 1495

Madonna mit den Heiligen Apollonia, Augustinus, Katharina und Hieronymus



Ercole de Roberti, um 1450—1496

Johannes der Täufer



Francesco Cossa, um 1435—1477

Allegorie des Herbstes



Lorenzo Costa, 1460—1535

Darstellung Christi im Tempel



Bartolommeo Montagna, um 1440/45—1523

Die Madonna zwischen den Heiligen Homobonus und Franziskus



Giovanni Bellini, 1428—1516

Die Auferstehung Christi



Giovanni Bellini, um 1430—1516

Christus von Engeln beklagt



Giovanni Bellini, um 1430—1516

Madonna



Antonello da Messina, um 1430—1479

Bildnis



Vittore Carpaccio, um 1455—um 1525/26

Die Priesterweihe des hl. Stephanus



Luigi (Alvise) Vivarini, um 1445—1504

Die Madonna mit Heiligen



Giovanni Battista Cima da Conegliano, 1459/60(?)—1517/18(?)

Der hl. Markus heilt den Schuster Anianus



Giovanni Battista Cima da Conegliano, 1459/60 (?) – 1517/18 (?)

Die Madonna mit den Heiligen Petrus, Romuald, Bruno und Paulus



Carlo Crivelli, um 1435 — um 1493

Die Madonna mit Heiligen



Giorgio Barbarelli, gen. Giorgione, um 1477/78—1510

Bildnis



Sebastiano del Piombo, um 1485—1547

Römerin (Dorothea)



Giacomo Palma, Il Vecchio, um 1480—1528

Venezianerin



Tiziano Vecellio, 1477—1576

Bildnis in Schwarz



Tiziano Vecellio, 1477—1576

Clarice, Tochter des Roberto Strozzi



Tiziano Vecellio, 1477—1576

Des Künstlers Tochter Lavinia



Tiziano Vecellio, 1477—1576

Selbstbildnis



Giuseppe Porta, gen. Salviati, um 1520 — um 1575

Bildnis des Ranuccio Farnese
(nach Tizian's verlorenem Porträt)



Vincenzo Catena, gest. 1531

Bildnis des Grafen Raimund Fugger



Lorenzo Lotto, 1480—1556/57

Ein Architekt



Lorenzo Lotto, 1480—1556/57

Bildnis



Lorenzo Lotto, 1480—1556/57

Bildnis



Lorenzo Lotto, um 1480—1556/57

Christi Abschied von seiner Mutter



Paris Bordone, um 1500—1571

Madonna mit den Heiligen Jakobus, Gregor, Katharina und Sebastian



Paolo Caliari, gen. Veronese, 1528—1588

Jupiter, Juno, Cybele und Neptun
Mittelstück einer Decke aus dem Palazzo Pisani zu Venedig



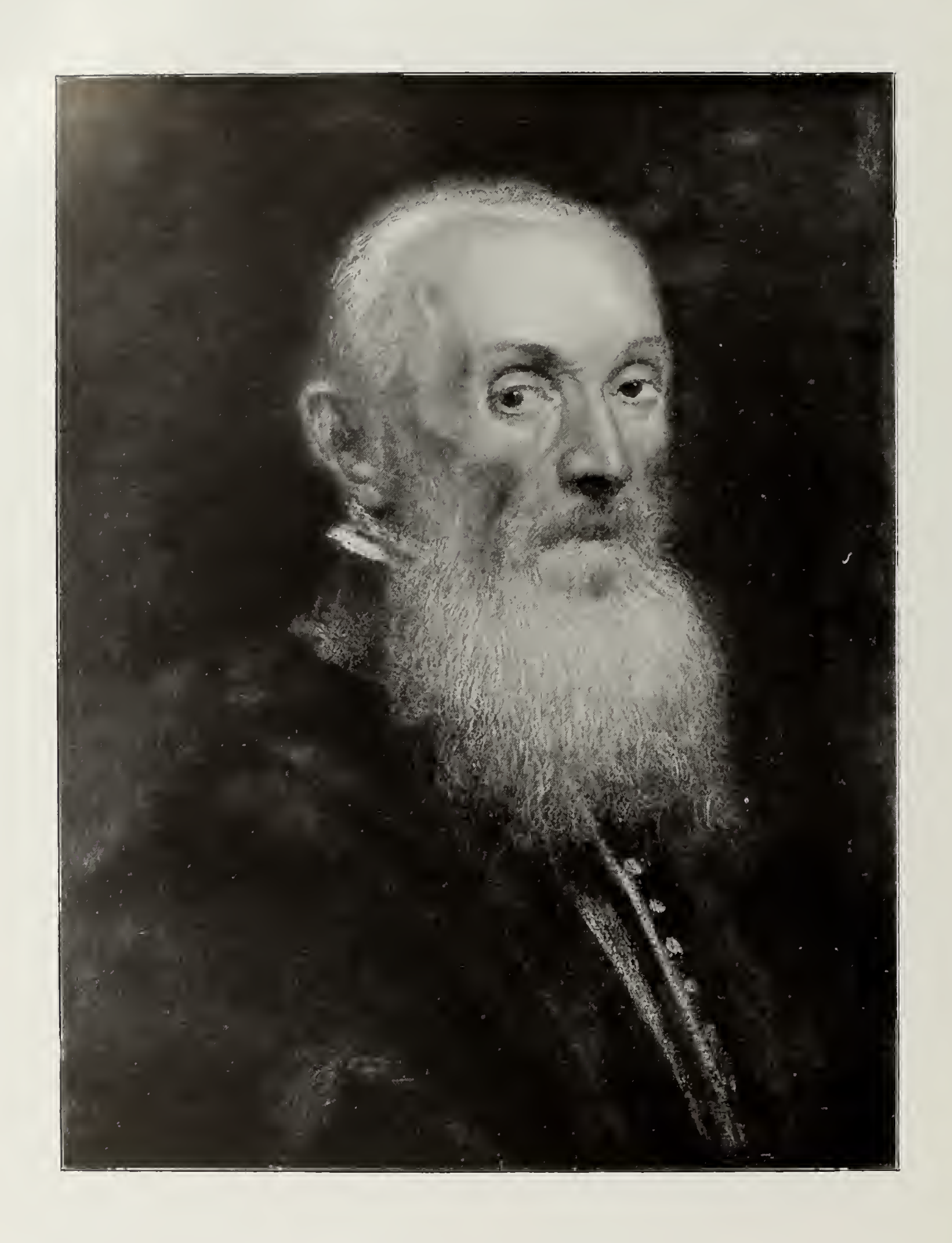
Paolo Caliari, gen. Veronese, 1528—1588

Minerva und Mars



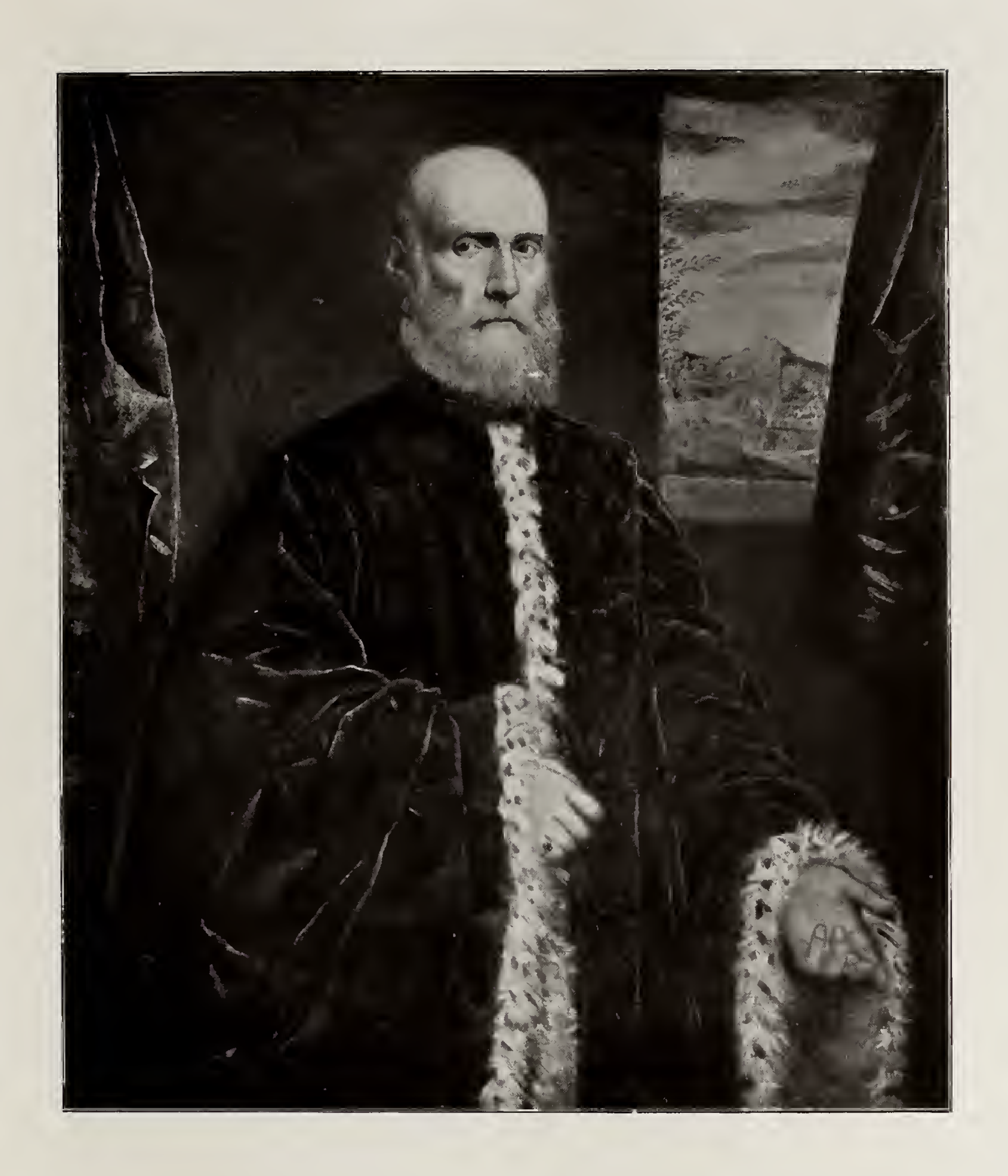
Jacopo Robusti, gen. Tintoretto, 1518—1594

Verkündigung



Jacopo Robusti, gen. Tintoretto, 1518—1594

Ein venezianischer Senator



Jacopo Robusti, gen. Tintoretto, 1518—1594

Ein Prokurator



Francesco da Ponte, gen. Bassano, 1549—1592

Der barmherzige Samariter



Giovanni Girolamo Savoldo, tätig um 1508—1548

Venezianerin



Giovanni Battista Moroni, um 1525—1578

Bildnis



Girolamo Romanino, 1485—1566

Die Madonna zwischen den Heiligen Ludwig und Rochus



Alessandro Moretto, 1498 (?)—1554

Die Madonna und die heilige Elisabeth von zwei Humiliaten verehrt



Ambrogio Borgognone, 1440(?)—1523

Thronende Madonna mit den Heiligen Johannes d. T. und Ambrosius



Giovanni Antonio Boltraffio, 1467—1516

Die hl. Barbara



Antonio Allegri, gen. Correggio, um 1494—1534

Leda



Guido Reni, 1575—1642

Die Einsiedler Paulus und Antonius in der Wüste



Michelangelo Amerighi, gen. Caravaggio, 1569—1609

Der heilige Matthäus



Michelangelo Amerighi, gen. Caravaggio, 1569—1609

Amor als Sieger

(Die sogen. „irdische Liebe")



Salvator Rosa, 1615—1673

Gebirgslandschaft



Domenico Feti, 1589 (?) — um 1624

Elias in der Wüste



Unbekannter Meister, dem Velazquez zugeschrieben

Angebliches Bildnis des italien. Feldhauptmanns Alessandro del Borro



Carlo Maratta, 1625—1713

Bildnis



Conte Pietro Rotari, 1707—1762

J. Accoramboni, päpstl. Nuntius am Dresdener Hofe



Giovanni Battista Tiepolo, 1696—1770

Martyrium der hl. Agatha



Giovanni Battista Tiepolo, 1696—1770

Verteilung des Rosenkranzes durch den hl. Dominikus

Entwurf zum Deckenbild der Kirche S. Maria del Rosario der ehem. Dominikaner Kirche (Gesuati) Venedig



Giovanni Battista Tiepolo, 1696—1770

Rinaldo und Armida



Giovanni Battista Tiepolo, 1696—1770

Kreuztragung



Giovanni Antonio da Canale, gen. Canaletto, 1697—1768

Die Riva dei Schiavoni



Giovanni Antonio da Canale, gen. Canaletto, 1697—1768

Der Canale Grande mit S. Maria della Salute



Bernardo Belotto, gen. Canaletto, 1720—1780

Das Obertor von Pirna und der Sonnenstein



Bernardo Belotto, gen. Canaletto, 1720—1780

Der Marktplatz zu Pirna



Francesco Guardi, 1712—1793

Blick von der Giudecca auf die Fondamenta delle Zattere mit den „Gesuati“



Francesco Guardi, 1712—1793

Aufstieg eines Luftballons vor der Dogana in Venedig 1783



Jusepe de Ribera, gen. Spagnoletto, 1588—1652

Der heilige Sebastian



Francisco Zurbaran, 1598—1662

Der hl. Bonaventura und der hl. Thomas von Aquino



Diego Velazquez, 1599—1660

Bildnis



Bartolomé Estéban Murillo, 1618—1682

Der hl. Antonius mit dem Christuskinde



Bartolomé Estéban Murillo, 1618—1682

Anbetung der Hirten



Don Juan Carreño de Miranda, 1614—1685

König Karl II. von Spanien



Francisco José de Goya y Lucientes, 1746—1828

Bildnis eines Mönches



Francisco José de Goya y Lucientes, 1746—1828

König Ferdinand VII. präsidiert einer Sitzung der Philippinenkompagnie (Entwurf)



Jean Fouquet, 1415/20 — um 1480

Estienne Chevalier mit dem hl. Stephan



Pierre Mignard, 1612—1695

Marie Mancini



Charles Lebrun, 1619—1690
Der Kölner Bankier und Sammler Eberhard Jabach mit seiner Familie



Nicolas Poussin, 1594—1665

Landschaft bei Rom „Aqua acetosa“



Gaspard Dughet, gen. Gaspard Poussin, 1613—1675

Römische Landschaft



Claude Gellée, gen. Le Lorrain, um 1600—1682

Sonnige Küstenlandschaft



Antoine Watteau, 1684—1721

Die italienische Komödie (Serenade)



Antoine Watteau, 1684—1721

Die französische Komödie



Antoine Watteau, 1684—1721

Gesellschaft im Freien



Nicolas Lancret, 1690—1743

Tanz



Antoine Pesne, 1683—1757

Der Maler mit seinen zwei Töchtern



Antoine Pesne, 1683—1757

Friedrich der Große als Kronprinz, ein Jahr vor der Thronbesteigung



Sir Joshua Reynolds, 1723—1792

Porträt



Sir Joshua Reynolds, 1723—1792

Selbstbildnis



Thomas Gainsborough, 1727—1788

Mr. John Wilkinson

Englische Schule



Johann Zoffani, 1733—1788

Bildnis



Richard Wilson, 1714—1782

Landschaft



Henry Raeburn, 1756—1823

Bildnis eines Oberrichters











